
المؤسسة العامة للسينما
NATIONAL FILM ORGANIZATION
فن كتابة السيناريو
تأليف:
فرانك هارو
ترجمة:
رانيا قرداحي
الفن السابع 237



فن كتابة السيناريو



الفن السابع ٢٣٧

رئيس التحرير : محمـــد الأحمـــد

أمين التحرير : بندر عبد الحميد

فن كتابة السيناريو

تأليـف: فرانك هــارو
ترجمة: رانيا قرداحي

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما
في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠١٣م

العنوان الأصلي للكتاب باللغة الفرنسية:

Ecrire un scenario



فن كتابة السيناريو / تأليف فرانك هارو؛ ترجمة رانيـــا قرداحـــي .-

دمشق: المؤسسة العامة للسينما، ٢٠١٣م .- ٢٣٢ ص؛ ٢٤ سم.

(الفن السابع ؛ ٢٣٧)

١- ٧٩١,٤٣ هـــ ا ر ف ٢- العنوان ٣- هـــارو

٤- قرداحي ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

«... السينما، إنها تبدأ بكلمات على الدوام، فالكلمات هي من يقرر ما إذا كان للصور حق الولادة.

الكلمات، إنها الطريق التي يجب أن يعبرها الفيلم كي تستطيع الصور أن تخرج إلى حيز الوجود. وهنا بالذات، يخفق الكثير من الأفلام»

فيم فندرز


الهيئة العامة
السورية للكتاب

بضع كلمات قبل أن نبدأ...

بوصفي مدرساً في فن كتابة السيناريو، ألتقي منذ سنوات كثيرة كتاب سيناريو طموحين يبحثون عن أساليب فعالة لكتابة قصص جيدة. في غالب الأحيان، يتعثرون بكتب نظرية بأكثر مما ينبغي ولا يبدو أنها تلبي توقعاتهم. هذا ما دفعني إلى تأليف هذا الكتاب الذي قام، من بين أمور أخرى، على تساؤلات أشخاص يرغبون في كتابة السيناريو الأول. بأي شيء نبدأ؟ ما هي الأفخاخ التي ينبغي أن نتجنبها؟ كيف يسير سيناريو جيد؟

هكذا، تم تصميم هذا الكتاب بهدف مرافقتكم في كتابة سيناريو قصة عبر نصائح عملية وعناصر تحليل ولكن أيضاً عبر أمثلة كثيرة ومتنوعة. رغبت في تجنب سرد سلسلة "الأعمال الكلاسيكية التي ينبغي أن يشاهدها المرء في حياته"، لأنني أدرك أن كتاب السيناريو المتمرنين ينالون إلهاماتهم من عوالم متنوعة تبدأ من حوليات إنغمار برغمان الحميمية وصولاً إلى الجذل السردي لكوينتن تارانتينو مروراً بالقريحة الكوميدية لفرنسيس فيبر أو بن ستيلر. كان من أهدافي إذن أن أجعل من هذا الكتاب نزهة تسمح لعشاق السينما بالعثور على نقاط في عالم السينما الخاص بهم، فكما أرى، لا يوجد فيلم أو نوع سينمائي يفلت من قواعد كتابة السيناريو الأساسية. وهكذا، فإن هذا الكتاب يتوجه أيضاً إلى الأشخاص الذين يرغبون، ببساطة، وخارج أية رغبة مبهمة بالكتابة، بتعلم تحليل وظائف السيناريو وأن يشرحوا كيفية عمله ووظائفه الرئيسية.

تستند كتابة السيناريو في الواقع إلى قواعد شديدة الدقة ينبغي على كتاب السيناريو الشباب الالتزام بها تحت طائلة أن يجدوا أنفسهم مطرودين بسبب جهلهم بالقوانين. وهكذا، بدءاً بفكرة الفيلم ووصولاً إلى الاستمرارية

الحوارية، سيرافقك هذا الكتاب في تطوير قصتك شيئاً فشيئاً وفي إماطة اللثام عن تعقيداتها وكل ذلك لهدف واحد: أن تلامس مشاعر قارئك بطريقة أو بأخرى وأن تسترعي اهتمامه. وهكذا، سنبدأ بشرح وتحليل كل خطوة من الخطوات الضرورية لوضع سيناريو ذي معنى.

ثم سنلقي الضوء على المبادئ الكبرى التي ستسمح لك ببناء قصتك: إن خيارات بطل الرواية والغريم، وتحديد الشخصيات الثانوية، وتعريف الأهداف، ووضع العراقيل هي كلها تشكل المسار الذي يسمح ببناء حبكة تثير اهتمامنا.

بيد أن حبكة شديدة الإتقان لا تدعمها شخصيات مثيرة تنذر بجعل المتفرج بارداً. فقصتك ينبغي أن تحملها إذن شخصيات قوية تخاطب المتفرج، والقارئ على حد سواء، بحقيقتها وتماسكها. وهكذا، سندرس في فصل مستقل التقنيات والأساليب المختلفة التي ستسمح لك ببث روح الحياة في شخصيات تحمل أبعاداً متعددة عبر بناء محيطها الأسري والاجتماعي والثقافي باستخدام «بطاقة الشخصية».

وأخيراً، يتطلب تقديم قصة تحبس الأنفاس وتحملها شخصيات حية إلى الشاشة تقنية شديدة الخصوصية تختص بها السينما: إنها اللحظة التي تتعلم فيها كيف تشكل بنية فيلمك. يقتضي بناء الحبكة الالتزام بقواعد شديدة الدقة سندرسها بعناية. سنحاول أن نفهم كيف يبقي كتاب السيناريو المتفرج في حالة تشويق على مدى ما يقارب الساعتين، خصوصاً من خلال بنية السيناريو ثلاثية الفصول: العرض التمهيدي، التطوير وحل العقدة.

ستجدون في الملحق لوحة أدوات إضافية ترافقكم أثناء الكتابة وتساعدكم على استخدام الكتاب هذا على أفضل وجه: لائحة بالأسئلة التي يطرحها المرء على نفسه ونصائح صغيرة ينبغي اتباعها في كل خطوة من خطوات الكتابة وثبت بالمصطلحات وبالأفلام.

لا توجد بطبيعة الحال وصفات سحرية لكتابة سيناريو جيد، ولكنني آمل عبر هذا الكتاب أن تجدوا الأساليب ومنصات العمل والنصائح الكفيلة بجعلكم تشرعون في الكتابة إذا وجدتم في أنفسكم الإلهام.



القسم الأول

التنسيق الشكلي للسيناريو

يعدُّ التنسيق الشكلي للسيناريو عنصراً حاسماً بالنسبة إلى المنتج. إذ أن شكل الملف الذي يضم السيناريو هو ما يجعله يتخذ القرار بقراءة السيناريو أو بعدم قراءته.

ينبغي للغلاف أن يعرض، في وسط الصفحة، ببنط عريض أسود، عنوان الفيلم. ومن المحبذ إضافة ملاحظة تفيد أن العنوان «مؤقت» وهو تقليد يمنح المنتج هامشاً من الحرية في حال لم يستسغ العنوان الذي اخترته. وإذا كان السيناريو مسجلاً في دوائر حماية الملكية الفكرية، فينبغي الإشارة إلى الرقم الذي تم منحه للنص.

في الأسفل وإلى اليسار [(١)]، ينبغي للكاتب إدراج بياناته الشخصية: الاسم والكنية، والعنوان، ورقم الهاتف وعنوان البريد الإلكتروني.

يأتي بعد ذلك وبالترتيب: فكرة الفيلم (حتى ولو لم يكن وجودها مكتوبة مطلوباً دائماً)، الملخص، المعالجة، بيان النوايا، الاستمرارية الحوارية ثم السيرة الذاتية للمؤلف.

لن يقدم أي منتج على قراءة الاستمرارية الحوارية، مباشرة، لسيناريو مؤلفه غير معروف، بل سيقرأ أولاً فكرة الفيلم ثم ملخصه. وفقط عندما يقتنع بالسيناريو المعروض، سينتقل إلى قراءة الاستمرارية الحوارية.

ينبغي ترقيم صفحات السيناريو لتسهيل عقد جلسات قراءة جماعية له.

---

(١) إلى اليمين في اللغة العربية (المترجم).

فكرة الفيلم

فكرة الفيلم، أو «الفكرة ذات السطر الواحد»[١] هي جملة بسيطة وقصيرة تلخص الفكرة القائدة للفيلم. وينبغي لها أن تجيب باختصار عن السؤال التالي: «عم يتكلم الفيلم؟»

نادراً ما تظهر فكرة الفيلم مكتوبة لأنها ليست إلا مجرد أساس يتم الانطلاق منه في تطوير الملخص. يفترض بفكرة الفيلم أن تكون أصيلة إلى درجة تولد فيك الرغبة، بوصفك المؤلف، بالمضي في كتابة الفيلم. لكن فكرة الفيلم هي، تاريخياً أيضاً، وسيلة لعرض فكرة العمل على منتج بغرض الحصول على المال كي تعمل على تطويرها.

بيد أن صياغة الفكرة تحولت، في الولايات المتحدة، إلى مهنة مستقلة كلياً: فهنالك كتاب يبتكرون أفكاراً يطورها كتاب آخرون كي تصبح سيناريو.

ينبغي لفكرة الفيلم أن تعرض بوضوح الشخصية الرئيسية والانقلاب الأولي الذي سيطلق الدينامية السردية ونوع الفيلم إذا كان ذلك ممكناً (هل نحن إزاء فيلم ويسترن أو فيلم كوميدي؟). وإليكم فيما يلي أفكار بضعة أفلام معروفة:

- يضطر موسيقيان للتخفي بزي نسائي للهروب من قتلة ("Some Like It Hot" لبيلي وايلدر).

---

(١) One-Line-Pitch في النص الأصلي (المترجم)

- يستيقظ كلب ذات صباح كي يجد نفسه على صورة رجل ("Didier" لآلان شابا).
- محققان شديدا الاختلاف يحققان في سلسلة من جرائم القتل تستحضر الخطايا السبع الرئيسية ("Seven" لديفيد فينتشر).
- الصعود الصاعق لرجل عصابات كوبي ومن ثم سقوطه في ميامي أعوام الثمانينيات ("Scarface" لبرايان ديبالما).
- رجل سليم العقل متمرد على السلطة يلتحق بمحض إرادته بمصحة للأمراض العقلية للإفلات من السجن ("One Flew Over The Cuckoo's Nest" لميلوس فورمان).
- يقرر طالب أمريكي من أسرة ثرية أن يعيش الاكتفاء الذاتي في الطبيعة ("Into The Wild" لشون بين).
- متشرد يقع في حب بائعة أزهار ضريرة تفضله على رجل ثري ("City Lights" لتشارلي شابلن).
- محام ورب أسرة تقاضيه امرأة عاش معها مغامرة عاطفية (" Fatal Attraction" لأدريان لين).
- في أمريكا الوسطى، يوافق أربعة مغامرين على نقل النيتروغليسيرين في شاحنات للحصول على بعض المال ("Le Salaire De La Peur" لهنري جورج كلوزو).
- قاتل مهووس يضع تحت جناحه متدرباً شاباً يحاول تلقينه مهنته ("Cible Émouvante" لبيير سالفادوري).
- كاتب مشهور تحتجزه معجبة مهووسة تماماً وتطلب منه أن يعيد تأليف كتاب ("Misery" لروب راينر).
- على ظبي صغير أن يتعلم تدبير شؤون حياته بعد موت أمه ("Bambi" لوالت ديزني).
- صحفي يحقق في الكلمات الأخيرة التي تفوه بها أحد أقطاب الصحافة ("Citizen Kane" لأورسون ويلز).

وفي حين أن فكرة الفيلم ينبغي أن تعرض بوضوح للصراع الذي يشكل أساس الفيلم، إلا أنه ينبغي فهم مصطلح «صراع» بالمعنى الواسع للكلمة. إذ تظهر قراءة فكرة فيلم ميلوس فورمان (One Flew Over The Cuckoo's Nest)، بوضوح، أن المواجهة بين ذلك الرجل المتمرد والمصحة النفسية ستكون محركاً ممتازاً للسرد ومصدراً للعديد من الصراعات. وبالطريقة نفسها، تسمح فكرة كون رجلين قد اضطرا إلى التنكر بزي نسائي للإفلات من قتلة للقارئ أن يتصور الفكاهة والمواقف التي لا تصدق والتي تجري في الفيلم.

في كل هذه الأمثلة يمكن أن تقرأ بوضوح لحظة «التحول» التي يعيشها البطل: فقبوله مهمة أو تحقيقاً، أو اختيار أن يصبح مروج مخدرات كبيراً هي كلها مواقف تساهم بالدينامية نفسها، الدينامية التي تطلق حبكة القصة.



الملخص

الملخص هو إيجاز لقصتك ببضعة أسطر. فهو إذن نسخة مطورة عن الفكرة من حيث أن كاتب السيناريو يصف في الملخص المفاصل الدرامية الكبرى في الفيلم. وبذلك تظهر، منذ تلك اللحظة، البنية ثلاثية الفصول، أي بداية الفيلم ووسطه ونهايته (التمهيد، التطوير وحل العقدة).

يتراوح الملخص بين أربعة أسطر وصفحة ونصف الصفحة على الأكثر. بيد أنه يمكن، في الأفلام الطويلة ذات البنية شديدة التعقيد، أن يكون الملخص أطول من ذلك، غير أن حالات كهذه تعد نادرة. عليك أن تتذكر أن الملخص هو نص تركيبي يجب أن يخلق في القارئ الرغبة في قراءة الاستمرارية الحوارية. ولذلك ينبغي أن تجعله قصيراً وفعالاً!

تظهر في الملخص الشخصيات الرئيسية وتأخذ أسماء كما تظهر أماكن القصة وسياقها الزمني. يمكن للسياق الزمني أن يحمل الكثير من المعلومات المضمرة التي لا حاجة بكاتب السيناريو للعمل على تطويرها. فلو كان فيلمك يحكي قصة حب في باريس في تموز ١٧٨٩، فالقارئ سيعرف فوراً أن قصة الحب هذه ستجري في سياق قوي. وبالطريقة نفسها، فإن حصول لقاء بين شاب كاثوليكي وفتاة يهودية في برلين في صيف ١٩٣٨ سيحمل على الفور بعداً إضافياً تراجيدياً متأصلاً في الحقبة التي تدور فيها الرواية.

بيد أن اختيار أن تقع أحداث قصتك في هذه الحقبة أو تلك سيكون له أثر مباشر على ميزانية الفيلم وينذر بجعل المنتج يتخلى عن قراءة النص خشية التكاليف التي قد يفرضها هذا الخيار.

يمكن مصادفة نوعين من الملخصات: الملخصات التي يماط اللثام فيها عن الخاتمة أو تلك التي لا تعطي سوى مقدمات القصة كي «تغري» القارئ.

كثيراً ما يندفع كتاب السيناريو المبتدئون بتهور إلى كتابة الاستمرارية الحوارية لقصة لا يعرفون سوى لمحات منها. ومع تقدم عملية الكتابة، يشعر كاتب السيناريو أن موضوعه يفلت منه وأن كل مشهد يصبح باباً يغلق في وجهه وسرعان ما يتلاشى الإلهام ويصبح الانسداد تاماً. هذه هي النتيجة المتوقعة لقلة التحضير. فالقاعدة الأولى هي أن يعرف كاتب السيناريو طرفي قصته، البداية والنهاية، كي يكون قادراً على رسم «مسار» أبطاله. فكتابة الملخص تساعد، إذن، على بناء القصة بخطوطها العريضة أي معرفة بدايتها ووسطها ونهايتها. وهكذا يصبح الملخص أداة شديدة الأهمية من أجل المضي في تطوير القصة بالمعنى الدقيق للكلمة.

إن إظهار نهاية القصة من عدمه في الملخص هو خيار ظرفي. فهنالك أفلام ("The Sixth Sense" لــ م. نايت شايمالان أو "Usual Suspects" لبرايان سينغر أو "psycho" لألفرد هتشكوك) مبنية على حصول انعطاف في الموقف النهائي وهو ما يدعى Twist. فإذا كنت راغباً في أن تدع التشويق للقارئ، لا تكشف عن نهاية القصة في ملخصك، بل اكتب جملة ما على شاكلة: «وهكذا، تحقق ما كان يبدو مستحيل الحصول...»

وإضافة إلى كونه أداة أساسية في هيكلة السيناريو، فالملخص هو أيضاً الوثيقة التي تقرر المستقبل المالي للفيلم في مواجهة المنتج. كما أنه في الكثير من المهرجانات المحلية والدولية، الباب الذي يسمح بدخول السيناريو إلى أجواء المنافسة.

فيما يلي بعض الأمثلة عن ملخصات أفلام طويلة ذات نهايات معروفة وأخرى أكثر غموضاً...

- "Annie Hall" لوودي آلن: تملك آني هول سحراً صارخاً بيد أنها تفتقد إلى الثقة بالنفس... تراها في بعض الأحيان سعيدة وفي أحيان

أخرى كئيبة وهي تحلم أن تكون مغنية. آلفي سينغر فكاهي معروف يخفي مشاعره ويعاني وساوس مرضية. تنشأ بين الاثنين علاقة حب من النظرة الأولى. عندئذ تبدأ قصة موشاة بالضحك والشكوك والانفصال والتئام الشمل.

- "Fargo" لجويل كوين: جيري لوندغارد تاجر سيارات بائس غارق بالديون في مدينة صغيرة في مينيسوتا. يضع لوندغارد خطة ملتوية كي يثري: يحضر اثنين من الأوغاد كي يخطفا زوجته ويطالبا والدها بالفدية. يظن أن مشروعه لا يمكن أن يخفق. ولكن هذين البلطجيين يقتلان، بدم بارد، ثلاثة من سكان فارغو، لحظة وصولهما. يسند التحقيق إلى مارج غوندرسون، وهي شرطية حامل على وشك الولادة. وعلى الفور، يسترعي انتباهها جيري لوندغارد غريب الأطوار.
- "Stand by mw" لروب ستاينر: صيف ١٩٥٩. يقرر أربعة مراهقين لا ينفصلون عن بعضهم بعضاً، غوردي، كريس، تيدي وفيرن، أن يفتشوا عن جثة صبي اختفى منذ بضعة أيام في غابة كاسل روك. غير أن هذه النزهة لن تكون سوى البداية.
- "The Searchers" لجون فورد: تكساس ١٨٦٨. يعود إيثان إدواردز إلى الديار بعد أن قاتل في صفوف الجنوبيين. يهاجم أفراد عصابة من هنود الكومانتشي مزرعة شقيقه ويقتلون قاطنيها باستثناء الصغيرة ديبي التي يقوم الهنود باختطافها. ينطلق إيثان، بصحبة مارتن باولي، في مطاردتهم. تستمر المطاردة خمسة أعوام يصبح إيثان أثناءها مسكوناً بفكرة قتل ديبي التي أصبحت الزوجة الشابة لزعيم الكومانتشي سكار. تسأم خطيبة مارتن، لوري، الانتظار وتستعد للاقتران برجل آخر. في نهاية المطاف، يعثر التكساسيان على آثار الكومانتشي. يقوم مارتن بقتل سكار فيما يحتضن إيثان ديبي وقد قرر أن يعود بها إلى الديار. ينطلق إيثان مرة جديدة وحيداً كما في بداية القصة.

• «محاربو الساموراي السبعة»[1] لأكير كوروساوا: قرية يابانية مزقتها الحرب الأهلية في نهاية القرن السادس عشر. يقرر الفلاحون، الذين تعرضوا للاضطهاد على يد عصابة من الأشقياء نهبوهم واغتصبوهم وقتلوهم، أن يوكلوا بعض محاربي الساموراي مهمة حمايتهم. يجند كامبي، بمعونة تابعه كاتسوشيرو، أربعة جنود رحالة يتبعهم كيكوتشيو، شبه المجنون، الذي سينجح في بناء جو من الثقة مع القرويين. يستعد الجميع بصورة مكثفة للدفاع عن القرية. يقتل ثلاثة من الأشقياء أثناء مهمة استطلاع. يشهد الهجوم النهائي الذي تميز بعنف وقسوة شديدين انتصار الفلاحين على الأشقياء. يقتل ثلاثة من الساموراي ويستعيد الناجون منهم حياة الترحال فيما يعود الفلاحون إلى ممارسة حياتهم اليومية. ويستقر كاتسوشيرو الذي وقع في حب ابنة أحد القرويين في القرية.

يتوقف كاتب السيناريو، في السيناريوهات التي لم تكشف فيها النهاية، عند استمراريته الحوارية، الفصل الأول من الفيلم (راجع القسم الرابع: «بناء الفيلم»). فهو يتوقف، إذن، عند اللحظة التي ينغمس فيها «البطل» في «المغامرة».

وعلى الرغم من أن ملخص سيناريو فيلم "Stand By Me" مفتوح كثيراً، إلا أنه يسمح للقارئ أن يتخيل نوع الفيلم الذي سوف يشاهده وأن يتعرف على أبطاله، مجموعة الأطفال الأربعة.

وفي ملخص سيناريو "Fargo"، نفهم أن البطل الحقيقي للفيلم لن يكون لوندغارد، بل بالأحرى الشرطية التي تقرر أن تمضي في التحقيق حتى منتهاه.

أما في الملخصات الأطول، فسنلاحظ أن البنية الكلية للسيناريو، أي البنية ثلاثية الفصول، قد تم الكشف عنها.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Shichinin no samurai باللغة اليابانية (المترجم)

لنستعد اثنين من الأمثلة السابقة كي نشير إلى الفصول الثلاثة في كل منهما. ولنبدأ بملخص "The Searchers":

• **الفصل الأول:** يعود إيثان من الحرب إلى منزل شقيقه. ويتعرف، مع التئام شمل الأسرة، إلى الصغيرة ديبي. يصل هنود يقتلون الجميع ويختطفون ديبي.

• **الفصل الثاني:** يقرر إيثان، بمساعدة معاونه الشاب، الانتقام والبحث عن ابنة أخيه. يروي القسم الثاني هذا ترحال راعيي البقر وتعاقب الأمل واليأس والمعارك وأخيراً نشوء الهاجس الجديد لدى إيثان: أن يقتل ابنة شقيقه التي اقترنت برجل من الكومانتشي. تأتي المعركة النهائية ويقتل زعيم الكومانتشي ويقرر إيثان أن لا يقتل ابنة أخيه ويعود بها إلى الديار.

• **الفصل الثالث:** بعد وداع أخير لابنة أخيه، يرحل إيثان على صهوة جواده أكثر وحدة وحزناً من أي وقت مضى.

لنلاحظ الآن ملخص «محاربو الساموراي السبعة»:

• **الفصل الأول:** يتم تحضير ديكور الفيلم، إنها يابان القرن السادس عشر القروسطية. قرية يعمل فيها الأشقياء النهب والاغتصاب. يقرر القرويون «استئجار» خدمات محارب ساموراي كي يشكل فريقاً حوله. يجمع هذا المحارب ستة محاربي ساموراي آخرين نتعرف إلى كل منهم من خلال «روتينه الحياتي». يصل الفريق برمته إلى القرية.

• **الفصل الثاني:** يستطيع الفريق الذي تم تأسيسه الآن أن يدرب القرويين على فنون القتال. ولكن على المحاربين أن يجهدوا من أجل الاندماج في هذا العالم القروي غير المألوف بالنسبة إليهم. وهكذا تتعاقب مشاهد التدريب والتدجين المتبادل. ثم تقع عدة معارك في القرية مع الأشقياء. وأخيراً، تجري المعركة النهائية التي يفقد بعض المحاربين خلالها حياته.

• **الفصل الثالث**: عند انتهاء المعركة، يقرر محاربو الساموراي الناجون الرحيل بعد أن انتهت مهمتهم. ولكن أحدهم يقرر البقاء لأنه عثر على حب حياته.

يذكرنا فيلم «محاربو الساموراي السبعة» بفيلم وسترن كما أنه ينتقل بنا إلى بنى أفلام أكثر قرباً مثل فيلم "Mission: Impossible" لبريان ديبالما أو حتى، وعلى وجه الخصوص، فيلم Ocean’s Eleven لستيفن سودربرغ.

يعزى نجاح هذه الأفلام، على تنوعها، إلى امتلاكها بنى سردية مشتركة شديدة القوة ومتجذرة تقريباً في لا وعينا منذ الطفولة، منذ الحكاية الأولى التي قصت علينا، منذ بضعة آلاف من السنين مضت.

يمكن، للوهلة الأولى، أن يتشكل لدى المرء انطباع مؤداه أنه لم يعد هنالك من فائدة ترجى من محاولة كتابة فيلم جديد لأن كل ما يمكن فعله قد تم القيام به بالفعل. بيد أنه على الرغم من تشابه البنى، إلا أنه من البديهي أن محتوى الفيلم والشخصيات التي يصنعها الكاتب والمواقف التي يجعلها تغرق فيها هي ما يميز فيلماً عن آخر. فالنصيحة الأولى التي نقدمها لكتاب السيناريو المبتدئين هي أن لا يخشوا العمل انطلاقاً من بنى معروفة، بل على العكس. فالاستناد إلى قاعدة متينة يجعل الإبداع والجدة وإدهاش المتفرجين أموراً ممكنة.

المعالجة

المعالجة هي صيغة شديدة التطور عن الملخص. وهي وثيقة طويلة إلى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة أو أكثر في الأفلام الطويلة. ويتم في وثيقة المعالجة تطوير القصة بكليتها.

تقترب المعالجة إلى حد ما من صيغة الرواية وهي تصف الفيلم بكليته مشهداً إثر آخر ولكن دون أي تقطيع متسلسل في هذه المرحلة. فهذه الوثيقة لا تتضمن إذن أية حوارات، أو بالأحرى القليل منها، وفقط بالمقدار الذي يسمح للقارئ أن يكون فكرة دقيقة عن الطريقة التي تتكلم بها بعض الشخصيات (لهجة، أو لكنة خاصة). تظهر في وثيقة المعالجة كافة الشخصيات كما تظهر الحبكات الثانوية وكل الديكورات. كما ينبغي شرح كافة الانعطافات بوضوح.

تعدّ المعالجة بالنسبة لكاتب السيناريو وثيقة أساسية من حيث أنها تسمح له بتحريك قصته للمرة الأولى بما يساعد على إظهار مزاياها ونقاط ضعفها ومشاكل البنية والمقاطع مفرطة الطول والمشاهد غير المفيدة أو تلك الناقصة.

كثيراً ما ينخرط كتاب السيناريو المبتدئون في كتابة الاستمرارية الحوارية حال انتهائهم من كتابة الملخص الأمر الذي قد يفضي بهم بسرعة إلى حالة الانسداد. فعلى الرغم من أن كتابة بداية السيناريو قد تبدو أمراً يسيراً، إلا أن التعقيد يزداد مع التقدم في الكتابة. فإذا لم نكن نعرف بدقة شديدة إلى أين نمضي، فإن كل جملة نكتبها، كل مشهد، وكل حوار يضيق

حقل الممكنات ويفضي بسرعة كبيرة إلى مواجهة جدار سردي هو الانسداد التام.

هذا هو الفخ الذي تساعد وثيقة المعالجة على تجنبه. فبتطوير القصة بكليتها والتخلص في الوقت الحاضر من عقبة الحوار وقصر الاهتمام على البنية السردية للقصة والإمساك بقيادها، يستطيع الكاتب أن يبقى في حالة تركيز على عقد القصة ومفاصلها الدرامية ويستطيع أن يجري الاختبارات اللازمة وأن يخلق مشاهد ويحذف أخرى ويستبدل ثالثة. فعلى الرغم من أن كتابة المعالجة أقل "جاذبية" من كتابة الاستمرارية الحوارية، ولكن الحصول على خطوط إرشادية ممتازة يعوض عن الوقت والطاقة اللازمين لصياغتها.

إن أفضل ما يمكن فعله في صياغة وثيقة المعالجة هو كتابة فقرة واحدة من أجل كل مشهد في الفيلم الأمر الذي يسهل قراءتها.

بيان النوايا

بيان النوايا هو نص من صفحة ونصف إلى صفحتين كحد أقصى. وهو يسمح للقارئ (لجان، مسابقات، منتجين) أن يفهم، من جهة، الأسباب التي دفعتك إلى كتابة هذا السيناريو، ومن جهة أخرى الطريقة التي ترغب فيها في تحويل نصك إلى فيلم (لأن كاتب السيناريو قد يرغب في إخراج الفيلم بنفسه كما هو متعارف عليه في التقليد الفرنسي). ينبغي لبيان النوايا أن يكون ذاتياً وهكذا يكون استخدام ضمير المتكلم فيه أمراً ملزماً (حاذر مع ذلك من السقوط في مطب السيرة الذاتية).

من المهم أن تفسر أولاً كيف واتتك فكرة الفيلم: مقالة قرأتها، رواية اقتبستها، حادثة وقعت لأحد المقربين منك، أم إنك كتبت هذه القصة بعد انفصالك عن شريكك... من المناسب ثانياً أن تعبر عن التيمة الشخصية التي دفعتك إلى الكتابة: هل كتبت القصة بسبب تأثرك بمعاناة الأشخاص الذين لا يحملون أوراقاً ثبوتية؟ أم لأنك تعد الطفولة أجمل لحظات الحياة؟...

من الضروري أن لا تلجأ إلى الجمل الطويلة المعممة لأن ما ينتظره القارئ من هذه الوثيقة هو صدق حقيقي والتزام شخصي فعلي. عليك أن تدافع عن مزايا قصتك وعن أصالة وجهة نظرك وقد يكون عليك التطرق إلى الوقع المحتمل للفيلم على المتفرجين.

وأخيراً، عليك تطوير رؤيتك الشخصية لإخراج الفيلم: هل سيصور بالألوان أم بالأبيض والأسود؟ هل سيصور بعدسة سينمائية أم بصيغة ١,٨٥؟ هل ترغب في ديكورات طبيعية أم إنك على العكس تفضل التشديد على الطابع المسرحي لقصتك عبر وضعها في ديكورات من الورق المقوى؟

يمكنك كذلك أن تتكلم عن نواياك فيما يخص الموسيقا والجوانب الصوتية لفيلمك على وجه العموم وعن طريقة اختيار الممثلين: هل سيكونون ممثلين محترفين أم إنك تفضل الممثلين الهواة على طريقة موريس بيالا؟

يسمح لك في هذه الوثيقة تماماً، بل ينصح، أن تذكر مراجع معروفة (سواء كانوا مخرجين أم رسامين أم مؤلفين موسيقيين) تسمح للقارئ بفهم مقاصدك. ولكن حذار الانجرار إلى النزعة الموسوعية التي تنحو إلى إثبات سعة اطلاعك على عالم السينما، فليس ذلك ما سوف يجعلك تحظى بالتقدير. ليس بيان النوايا محلاً لاستعراض معرفتك، بل إنه طريقة لإظهار أنك تعرف تماماً قصتك وأنك تعرف كيف تدافع عنها أمام لجنة.

لديك كامل الحرية، فيما يتعلق بالأسلوب، في طريقة كتابة بيان النوايا الذي ينبغي أن يعكس هنا أيضاً شخصيتك حيث يمكنك، على العكس مما عليه الحال في الاستمرارية الحوارية، أن تستخدم التأثيرات الأسلوبية وروح الدعابة إذا كان السيناريو جاهزاً لذلك.

إن بيان النوايا هو تمرين أسلوبي يستنكف عن الخوض فيه معظم كتاب السيناريو المبتدئين. بيد أن هذه الوثيقة هي ممر إجباري. وقد تفاجئك معرفة كم يمكن لهذا التمرين أن يكون غنياً بما يمكن استثماره لاحقاً إذا انخرطت في اللعبة وألزمت نفسك بوضع تعريف واضح لأهدافك.

الاستمرارية الحوارية

يتعلق الأمر هنا بتقطيع فيلمك إلى مشاهد. فإذا التزم كاتب السيناريو بكل من الخطوات السابقة، فإن كتابة الاستمرارية الحوارية ستسير بصورة طبيعية على اعتبار أنه قد تم بالفعل حل غالبية المشاكل البنيوية للقصة. ولا يبقى عندئذ سوى الجزء الأكثر إثارة: أن تبث الحياة في شخصياتك والأهم من ذلك أن تضع الحوار في فمها!

لم يجد الحوار مكاناً له في المراحل السابقة بدءاً من فكرة الفيلم وانتهاء بالمعالجة. بيد أن الحوار هو من المصاعب الكبرى التي سيعاني منها كاتب السيناريو عندما يشرع بالكتابة. ولذلك لا يندر أن نقرأ في شارات الأفلام اسمين، أحدهما لكاتب السيناريو والآخر لكاتب الحوار. فكتابة الحوار هي مهنة مستقلة بحد ذاتها. يتذكر الكثيرون حوارات ميشيل أوديار ووبرتران بلييه أو الجمل الأسطورية في فيلم Splendid. لقد كتب الحوار، في هذه الأمثلة الثلاثة، كي يلفت الانتباه وهو أمر اختياري: لأن الميزة الأولى للحوار، في غالبية الحالات، هي أن ينساه المتفرج. ففي أفلام موريس بيالا مثل "À Nos Amours" أو "Loulou"، يبدو الحوار طبيعياً تماماً ومرتجلاً إلى أقصى الحدود إلى درجة يبدو أن الممثلين يقولونه من تلقاء أنفسهم على الرغم من أنه كان موجوداً قبل البدء بالتصوير.

التقطيع

الوظيفة الأولى للاستمرارية الحوارية هي تقديم الفيلم على شكل تقطيعات متتالية بحيث يقدم كل مشهد بصورة مستقلة عن المشاهد الأخرى.

١/ داخلي - حجرة جان - نهاراً

وفيما يلي شرح أقسام ترويسة المشهد بالتسلسل الذي وردت فيه:

- رقم المشهد.
- داخلي أو خارجي
- اسم المكان أو اسم مالكه (مثال: مكتب لورا)
- زمن المشهد (صباحاً، بعد الظهر، مساء، فجراً)

في بعض الحالات قد يكون من الضروري ذكر الساعة التي تقع فيها أحداث المشهد إذا كان السيناريو يتضمن «قفلاً زمنياً»[١] (راجع الفقرة المتعلقة بذلك في القسم الرابع من الكتاب في فصل «التطوير»).

يمثل المشهد في الاستمرارية الحوارية وحدة واحدة من حيث زمان المشهد ومكانه وأحداثه. وحالما يطرأ تغيير على المكان أو على الزمان، يتغير رقم المشهد. فإذا حدثت نقلة زمنية دون أن يطرأ أي تغيير على الديكور، فإننا نغير رقم المشهد.

٣/ داخلي - حجرة جان - مساء

يدخل جان الحجرة، ينزع عنه ملابسه ويرتمي على السرير ويغط في النوم.

٤/ داخلي - حجرة جان - صباحاً

تداعب أشعة الشمس وجه جان فيستدير كي يتجنب الضوء. يرن جرس الهاتف فيستيقظ جان ويهب من سريره.

يعتبر رقم المشهد أساسياً لأنه سيصبح أداة مفيدة في التحضير للتقطيع التقني للفيلم كما لوضع خطة العمل بما يسمح بتنظيم التصوير ضمن أفضل الشروط.

---

(١) Time Lock في النص الأصلي (المترجم)

هنالك قاعدة متعارف عليها على نطاق واسع مفادها أن كل صفحة مكتوبة في الاستمرارية الحوارية تقابل دقيقة من الفيلم بعد إنجازه. وعندما يبدي المنتج اهتمامه بالمشروع، فإن الاطلاع على عدد الصفحات هو أول ما يقوم به.

يبلغ العدد المثالي لصفحات السيناريو حوالي ٩٠ صفحة لأن هذا العدد يقابل، بالدقائق، المدة القياسية للأفلام الطويلة وهي مدة براغماتية للغاية من حيث أنها تسمح بعرض الفيلم في صالات السينما أكبر عدد من المرات في اليوم الواحد.

بيد أنه لا ينبغي لهذه القاعدة أن تؤخذ بحرفيتها إذ يمكن لكاتب السيناريو أن يكتب جملة غاية في البساطة مثل: «وهاجمت القوات الفرنسية المدرعات الألمانية». من المشكوك فيه أن جملة كهذه لن تقابل سوى بضع ثوان من الفيلم، بل إنها ستمتد بالتأكيد على عدة دقائق. ولذلك، وفي اللحظة التي يدخل الفيلم فيها في طور الإنتاج، يقوم شخص بقراءة السيناريو وبصحبته ساعة توقيت لعد دقائق الفيلم بطريقة شديدة الدقة. وعندها فقط، وحالما يتم استخلاص النتائج، يقرر المنتج أن يقابل كاتب السيناريو كي يطلب منه تقسيم هذا المشهد واختصار ذاك.

الوصف

يمثل الوصف، إلى جانب الحوار، جسد الاستمرارية الحوارية. فعلى كاتب السيناريو أن يصف الأماكن والشخصيات والأفعال وأن يكتب حوارات كل مشهد. يعتبر المضارع الزمن اللغوي الوحيد الذي يسمح باستخدامه وينبغي أن يكتب السيناريو بجمل بسيطة مع الابتعاد عن أية تأثيرات أسلوبية خاصة. حذار إثقال كاهل القارئ بأكثر مما ينبغي من المعلومات.

إذا كانت قصتك تجري في ديكورات مستقبلية أو في ديكورات شديدة الخصوصية، ينصح أن تلحق بالنص رسوم تسمح للقارئ أن يفهم بنفسه العالم الذي يصفه الكاتب وهو ما فعله كتاب مثل جورج لوكاس لحظة تقديم فيلم "Star Wars" أو لوك بيسون عندما قدم سيناريو "Cinquième Élément".

يمنع إدراج أية دلالات نفسية. إذ لا يمكنك أن تكتب على سبيل المثال: «ميشيل حزين لأنه يفكر في وفاة زوجته». فالمعلومات في السيناريو ينبغي أن تمرر على شكل أفعال أو حوارات. فإذا أردنا، في مثالنا السابق، أن نظهر أن ميشيل يفكر في زوجته المتوفاة، فالحلول عديدة. يمكننا أن نكتب مشهداً بطريقة الفلاش باك يقوم فيه ميشيل بمواراة زوجته الثرى أو أن نظهره يحدق في جرة حفظ بها رماد امرأته وإلى جانبها صورة تجمعه بها. كما يمكن، في كثير من الأحيان، إيراد المعلومات على لسان شخصية ثانوية: شخص ينظر إلى ميشيل ويقول لزملائه: «منذ وفاة زوجته، لم يعد ميشيل كما كان من قبل...». هنالك آلاف الاحتمالات، ولكن المعلومة ينبغي أن تمرر بالأساليب المقبولة في كتابة السيناريو.

عليك أن تتذكر أن كتابة سيناريو يعني إعطاء المعلومات. إنك تملك، بوصفك كاتب سيناريو، كل عناصر الفيلم: ويبقى السؤال هو معرفة كيف ستقوم بـــ «توزيع» المعلومة على المتفرجين.

عليك أن تكون بارعاً في تقدير الجرعات: فأن تعطي معلومات لا يعني أن تثقل كاهل القارئ بها. إذ لا يجب أن تصف الديكور بأدق تفاصيله إذا لم تكن الفائدة من ذلك ملموسة. كما أنه من غير المجدي ذكر لون شعر شخصية أو وصف قصة بنطالها إذا لم يكن لذلك فائدة سردية واضحة.

من المفيد أن يتم توزيع الوصف على امتداد الزمن. فإذا كان أحد الديكورات يظهر في فيلمك بانتظام، فيمكنك أن تصفه بدقة تزداد مع اكتشاف شخصياتك له. فالعناصر التي قد لا يكون من المجدي وصفها في المشهد ٢٣ تصبح ضرورية في المشهد ٤٠. فيجب إذن، أن لا يأخذ أي غرض موضوع على المدفأة أو أي باب أو أية نافذة مكانه في السيناريو إلا في اللحظة الملائمة. وهنا يكمن أحد الفروق الكبرى بين كتابة الرواية وكتابة السيناريو.

وعلى السيناريو، في غالبية الحالات، أن يجعل المشاهد يفهم العناصر النفسية لشخصيات الفيلم دون الحاجة إلى تمريرها عبر الحوار أو عبر

صوت خارجي. فعلى شخصياتك أن تعرف عن نفسها من خلال أفعالها. وهنالك في الواقع مخرجون يعدون أسياداً في هذا المجال. وهكذا يمكننا أن نلاحظ ثلاث طرق متمايزة في تمرير المعلومة عن الشخصيات يمكن تمييزها عبر مراقبة أعمال ثلاثة من المخرجين: فرنسيس فيبر، ألفرد هتشكوك وأخيراً ألان كورنو.

فكي تفهم المتفرج أن شخصية ما ذات حظ عاثر، يمكنك أن تكتب مشاهد قصيرة تستيقظ فيها الشخصية صباحاً، تسكب القهوة على ثيابها، تفوت القطار بفارق بضع ثوان، ثم تجد نفسها أمام آلة قهوة تعطلت حال وصولها إليها، الخ... ستحمل مشاهد كهذه شحنة كوميدية قوية ولكنها يمكن أن تكون أيضاً كاشفة جداً من وجهة النظر السردية. كما يكفي، في حالات أخرى، مشهد واحد لإيصال الفكرة نفسها للمشاهد.

في فيلم "La Chèvre "، يرغب فرنسيس فيبر، وهو كاتب سيناريو ومخرج، أن يفهمنا أن بطله فرانسوا بينيون الذي يجسد شخصية بيير ريشار منحوس للغاية. وللقيام بذلك، يقدم لنا مشهداً غاية في البساطة: يتم استقبال بينيون في قاعة اجتماعات فيها عدد كبير من المقاعد. بيد أننا عرفنا، قبيل ذلك بالضبط، أن هنالك كرسياً واحداً فقط رجله مكسورة. يدخل بيير ريشار إلى القاعة ويطلب منه الجلوس ويكون احتمال أن يختار الكرسي المكسور ضئيلاً للغاية. بيد أن ذلك ما يحدث بالطبع. فهو إذن الرجل الأسوأ حظاً في العالم. يكفي هذا المشهد الافتتاحي لعرض الصفة المميزة للشخصية الرئيسية، أي سوء طالعه. وكل ذلك دون أي حوار تقريباً.

عليك أن تكتب مشاهد ذات معنى تصل فيها المعلومات إلى القارئ دون أن يعي ذلك تقريباً. فلنراقب الأسلوب الملتوي الذي استخدمه ألفرد هتشكوك في بداية فيلم "Rear Window" كي يسرد ماضي بطل الفيلم دون اللجوء إلى الفلاش باك بالضرورة: نشاهد سلسلة من الصور المؤطرة معلقة على جدار. تمر الكاميرا عليها واحدة تلو الأخرى إلى أن تنتهي برجل جالس في كرسي

متحرك وقد لفت ساقه بالجبس. تظهر هذه الصور سائق سيارات سباق يقف باعتزاز أمام صاروخه، ثم السيارة نفسها وقد أصبحت فوق الحلبة، ثم السيارة بعد أن تعرضت إلى حادث وقد وصل رجال الإطفاء. إن من التقط هذه الصور هو، بالطبع، الرجل المصاب الجالس في الكرسي.

لقد عرفنا، في ثوان معدودات ودون أية كلمة، أن هذا الرجل هو مصور محترف تعرض لحادث أقعده على الكرسي. وما نستنتجه من كل ذلك هو أن هذا الرجل يتمتع بروح الشجاعة (فهو يخاطر للحصول على أفضل الصور الممكنة) وأن بقاءه محتجزاً في كرسي سيجعله يكاد يصاب بالجنون. هذه الخصلة هي ما يمنح الفيلم علة وجوده لأن البطل سيفعل كل ما في وسعه، وقد قيدته الإصابة، كي يروح عن نفسه، حتى ولو بالتلصص على جيرانه، كي يكون الشاهد الوحيد على جريمة قتل حقيقية أو هذا ما خيل إليه.

وأخيراً، ينبغي أن يكون المشاهد قادراً على الغوص في رأس الشخصية دون أن يسمع بالضرورة صوتاً خارجياً غالباً ما يجري إقحامه بصورة مصطنعة. "Série Noire" هو فيلم أخرجه ألان كورنو وحده ولكنه كتبه بالمشاركة مع جورج بيريك. والفيلم مستوحى من كتاب أمريكي لجيم تومسون (كفيلم "Coup De Torchon" الذي اقتبسه برنار تافرنييه من رواية «١٧٢٥ روحاً») ويروي قصة فرانك بوبار البائع المتجول الذي انقلبت حياته رأساً على عقب بعد لقائه مع مونا، وهي امرأة شابة في السابعة عشرة من عمرها.

نغوص، منذ المشهد الأول من الفيلم، في الحالة النفسية لفرانك بوبار. في أرض خلاء، تقف سيارة رمادية. ترتسم في الخلفية خطوط منطقة صناعية. السماء رمادية، محملة بالمطر والعاصفة محتدمة. يخرج رجل من سيارته، إنه فرانك بوبار. رجل في الثلاثينات، شعره مجعد قليلاً وله شاربان ويرتدي معطفاً مطرياً رمادي اللون وبلوزة ذات ياقة مرتفعة. إنه فصل الخريف في الضواحي الباريسية. لقد عرض جو الفيلم والحياة الرمادية المحيطة بهذا الرجل بوضوح كامل في هذه الثواني القليلة.

ثم فجأة ينقلب الفيلم: يبدأ بوبار بتنفيذ حركات إيمائية محاكياً هجوماً ينفذه أعداء غير مرئيين وهو يلكم الهواء مقلداً بروس لي وأفلام العصابات برشاقة لم تسمح بداية المشهد بتوقعها. يخرج شيئاً من جيبه. في هذه اللحظة، يمكن للقارئ أن يظن أنه سلاح، ولكنه لم يكن في الواقع سوى مذياع صغير يلقمه كما لو كان مسدساً أوتوماتيكياً. يشغل المذياع فتنبعث منه موسيقا قديمة. تنفرج أساريره ويضع المذياع على صندوق سيارته ويتقدم بوقار نحو معشوقة غير مرئية تنتظر قدوم فارس غير منتظر. ينحني برشاقة داعياً الحسناء إلى الرقص قبل أن يؤدي بضع خطوات من رقصة الفالس على وحل هذه الأرض الخلاء. ينتهي المشهد على هذه الشاكلة ويبدأ المشهد الذي يليه وبوبار يحاول أن يبيع بضاعته لزبونة عجوز.

هذا المشهد شديد البراعة هو نموذج لما يمكن أن يبدأ به فيلم. ففي دقائق معدودات، ودون أي حوار، يقدم لنا كاتبا السيناريو عالماً مدينياً كئيباً، حزيناً ومظلماً ورجلاً يتنازع نفسه في داخله. يظهر فرانك بوبار في البداية مندمجاً تماماً في هذا العالم: فسيارته رمادية ومعطفه رمادي وحياته رمادية بدورها. وكي يفلت من هذا اللون، يلجأ إلى هذه «الأرض المحايدة» ويطلق العنان لخياله.

إن ما يعرضه علينا هذا المشهد هو أن فرانك رجل يريد أن يهرب من حياته وأن يصبح رجلاً آخر، إنه يريد أن يصبح بروس لي، جون واين، همفري بوغارت أو جيمس كاغني، يحلم بالسينما، ولكن كي يحلم، عليه أن ينعزل لأن العالم يمنعه من الحلم. والعالم الذي يمنعه هو، كما سنكتشف فيما بعد، هو عمله، رئيسه المريع، زوجته التي لم يعد يحبها وشقته البالغة الصغر والقذارة. فعندما يلتقي مونا، يفهم بوبار أنها الفرصة التي كانت تفلت منه باستمرار. تمثل مونا الجزء الطفولي فيه، ذلك الجزء الذي دفنه في داخله كي يحميه من الآخرين، ذلك الجزء الطفولي الذي يخرجه تحت أنظار المشاهدين في تلك الأرض الخلاء. ومن المثير للفضول أن نلاحظ أنه يقدم نفسه عدة مرات في الفيلم على أنه: «فرانك بوبار، بوبيه كما يناديني المقربون، وأعمل

بائعاً». وكلمة poupée[1] هي إشارة بديهية إلى الطفولة، إلى تلك البراءة المفقودة، براءته، ولكنها أيضاً إشارة إلى براءة مونا، المراهقة ذات السبعة عشر ربيعاً التي أرغمتها عمتها على العمل في البغاء والتي أراد بوبار أن ينقذها. كل ذلك موجود في مشهد خال من الحوار يمثل قوة الإيحاء في السيناريو بصورة يجب أن تجعل منه بالنسبة إلى كل كاتب سيناريو هدفاً عليه العمل على الوصول إليه.

من النصائح التي يمكن تقديمها لكتاب السيناريو المبتدئين هي أن يشاهدوا أكبر عدد ممكن من الأفلام الصامتة لأنها تشكل منجم ذهب حول الطريقة التي يمكن استخدامها لتقديم المعلومات دون حوار. هنالك طبعاً لوحات حوارية يجري إقحامها بين بعض المشاهد، ولكنها لم تكن كثيرة بحيث أن عمل كاتب السيناريو كان، بصورة أو بأخرى، أكثر تعقيداً من عمل كتاب السيناريو الحاليين. فقد كان يلزمهم الكثير من الخيال كي يفهموا المتفرجين معدومي الخبرة السينمائية تقريباً مواقف لا تكون بسيطة على الدوام.

يمكننا أن نجادل دائماً أن القصص التي ترويها الأفلام الصامتة غالباً ما تكون بسيطة، مع عدد قليل من الشخصيات وأحداث تتمحور حصرياً تقريباً حول قصص الحب، ولكن يكفي المرء أن يراجع أعمال ديفيد غريفيث ("Intolerance"، "The Birth Of A Nation") أو حتى إيريك فون شتروهايم ("Greed") كي نلاحظ كيف يمكن أن تروى قصص شديدة التعقيد دون حوار.

من الاختبارات المثيرة للاهتمام التي يمكن أن يقوم بها كاتب السيناريو بعد الانتهاء من كتابة مشهد هي أن يعيد قراءة المشهد بعد أن ينتزع منه كل الحوارات ثم يرى كيف يعمل السيناريو. إنها فرصة في بعض الأحيان كي يدرك كاتب السيناريو أن الحوار لا يلعب هنا سوى دور إيضاحي وأن المشهد الصامت قد يكون أكثر قوة بكثير.

---

(١) Poupée باللغة الفرنسية تعني دمية (المترجم).

في فيلم "Indiana Jones And The Raiders Of The Lost Ark" لستيفن سبيلبرغ، كتب كاتب السيناريو مشهداً يجد فيه عالم الآثار المغامر نفسه في مواجهة محارب عربي متسربل سيفه. يستغرق مشهد المبارزة صفحتين أو ثلاث صفحات فيها الكثير من الحوار والتطورات. ولكننا يمكن أن نلخص المشهد في النهاية على النحو التالي: يقف المحارب في وجه إنديانا جونز مقدماً أمامه عرضاً مبهراً عن كيفية التعامل مع السيف. عندئذ، يستل عالم الآثار مسدسه ويطلق عليه النار بدم بارد ويكمل طريقه. كان الأثر الفكاهي ناجحاً تماماً فيما أسهم الحوار في إبطاء إيقاع المشهد. وللصدفة، أصيب هاريسون فورد يوم تصوير المشهد بإسهال حاد فقرر تقصير المشهد كي ينجزه بسرعة. وافق المخرج على الفكرة وتحول المشهد إلى رمز.

أسماء الشخصيات

القاعدة في الاستمرارية الحوارية هي أن تكتب أسماء الشخصيات بأحرف كبيرة في أول ظهور لها ثم يكتب الاسم في الظهورات اللاحقة بأحرف صغيرة الأمر الذي يجعل القارئ يدرك أن الشخصية التي هو بصددها قد مرت من قبل وأنه ربما يكون قد سها عنها[١].

ليس من الضروري أن تعطي شخصياتك ألقاباً على الرغم من أن ذلك يكون مفيداً في كثير من الحالات.

يجب أن يتمكن المشاهد من حفظ أسماء الشخصيات الرئيسية بأسرع ما يمكن. ولذلك يجب على كاتب السيناريو أن يلجأ إلى المكر: يجب مضاعفة أعداد المشاهد التي تظهر فيها الشخصيات الرئيسية وتذكر أسماؤها... وللقيام بذلك، يمكن اللجوء إلى عدة أساليب:

- يمكن لكاتب السيناريو أن يجعل شخصية أخرى تذكر اسم شخصيته الرئيسية (دون أن تظهر الشخصية الرئيسية في المشهد بالضرورة): يمكن لزميل أو لشريك أن ينادي الشخصية في الطريق كما يمكن

---

(١) هذه القاعدة تنطبق على اللغات اللاتينية فقط ولا تنطبق على اللغة العربية (المترجم).

للشخصيات الثانوية أن تتحدث عن الشخصية الرئيسية في مناسبات متعددة، ومرة أخرى دون أن تظهر الشخصية الرئيسية على الشاشة. وفي هذه الحالة الأخيرة، يكون التأثير مزدوجاً لأن هذا الأسلوب، إضافة إلى كونه يلقن المتفرج اسم الشخصية الرئيسية، فإنه يخلق حولها حالة من الانتظار والتشويق.

- يمكن لاسم الشخصية أن يظهر على الشاشة بطريقة أو بأخرى: يمكن قراءة اسمه على علبة البريد أو على غلاف مجلة أو على شاهدة قبر أو على لوحة معلقة على باب مكتبها كما هي عليه الحال في أفلام المحققين أو في أفلام المحامين. في فيلم "The Maltese Falcon"، يدعى المحقق الذي يؤدي دوره همفري بوغارت سام سبايد ويظهر اسمه على باب مكتبه كما يظهر في عرض ضوئي وعلى شكل ظل على الأرض لأن اسمه مكتوب على زجاج النافذة. وفي فيلم "L'Horloger de Saint-Paul" لبرتران تافيرنييه، نتعرف إلى اسم الشخصية الرئيسية بقراءته على باب محله (ديكومب، ساعاتي)، ثم عندما يدخل رجال الشرطة إلى محله قائلين له: "هل أنت السيد ديكومب؟". دفع بعض المخرجين هذه الممارسة إلى منتهاها عبر كتابة اسم الشخصية، ببساطة شديدة، على الشاشة: كوينتن تارانتينو ("Reservoir dogs") وسيرجيو ليوني («الجيد والسيء والقبيح»[١]).
- يمكن للشخصية الرئيسية أن تمنح اسمها للفيلم بحيث يتذكرها المشاهد دون أية مشكلة ("Indiana Jones"، "Rambo"، "Rocky"، " Bridget Jones's Diary"، "Forrest Gump").
- وأخيراً، يمكن لصوت خارجي أن يقدم لنا الشخصية (شاهد البداية الرائعة لفيلم "Citizen Kane" أو البداية شديدة الغرابة لفيلم "Sunset Boulevard" الذي ليس الصوت الخارجي فيه سوى صوت شخص متوفى يقدم نفسه كي يروي قصته).

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Il buono, il brutto, il cattivo في اللغة الإيطالية (المترجم).

تقديم الحوارات

بدورها، تكتب الحوارات في الاستمرارية الحوارية بموجب قواعد صارمة. يكتب اسم الشخصية بالأحرف الكبيرة[١] في وسط الصفحة. كما يكتب الحوار موسطاً.

ميشيل

صباح الخير، كيف حالك؟

ناتالي

بخير.

يمكن أن تظهر إلى يمين اسم الشخصية[٢]، بين قوسين وبأحرف مائلة، التعليمات، وهي الملاحظات حول الطريقة التي ينبغي أن يقال بها الحوار وحول ردود أفعال الشخصيات:

جان

هل قتلته؟

بيير (يخفض عينيه ويتمتم)

نعم، ولكنها كانت حادثة

جان (صارخاً)

حادث! أنت تثير جنوني! حادث!

ينهض ويقترب من بيير، تكاد وجنتاهما تتلامسان

جان (برقة)

أصغ إلي جيداً، بيير...

---

(١) هذه القاعدة تنطبق على اللغات اللاتينية فقط ولا تنطبق على اللغة العربية (المترجم).

(٢) إلى اليسار في اللغة العربية (المترجم).

ينبغي الإقلال من استخدام التعليمات. فأحد الأخطاء الفادحة التي يمكن أن يقع بها كاتب السيناريو الشاب أن يقوم بدسها في كل مكان الأمر الذي من جهة، يبطئ قراءة السيناريو ويعطلها، ومن جهة أخرى يكون له مفعول الإطناب. فمن المهم أن لا تستخدم التعليمات إلا عند الحاجة الفعلية إليها. إن التعليمات مفيدة لأنها تجعل القارئ يفهم معنى المشهد ولكن الممثل نفسه هو من سوف يقول الحوار ويعطيه معناه.

عندما تتكلم إحدى الشخصيات من خارج المكان الذي يدور فيه المشهد يتم الإشارة إلى ذلك عبر وضع كلمة "صوت خارجي" بين قوسين.

٢٥/ داخلي - شقة موربيل - صباحاً

تعبر موربيل الشقة، وهي ما تزال في لباس النوم، وتغلق على نفسها باب الحمام. يصل ميشيل بدوره إلى الحجرة ويحاول أن يفتح الباب

موربيل (صوت خارجي)

دعني وشأني!

يقرع الباب

ميشيل

دعيني أشرح لك

في غالبية الحالات يقوم كاتب السيناريو بكتابة المشاهد والحوارات بنفسه. ولكن قد يحدث أن يهتم شخص بكتابة الحوارات تحديداً. يعرف ميشيل أوديار بحواراته الشهيرة، وغالباً ما كان يتدخل عندما توشك كتابة الفيلم على الانتهاء فقط كي يضفي «لمسته الصغيرة»، كلماته المميزة المعروفة جيداً. يروي جان غابان، الذي كان يعرفه جيداً أنه ذات يوم، وأثناء تصوير فيلم، استدعى أوديار وقال له: «أنت تعلم ميشيل... أنا أعمل على فيلم. السيناريو ممتاز والحوارات لا بأس بها ولكن... تنقصها الفاكهة...». و«الفاكهة» هي تلك الكلمات الشهيرة التي كان أوديار يعرف جيداً كيف يضخها في حواراته.

وكان مارسيل كارنيه يكتب الأجزاء الأساسية من أفلامه، فيما كان بريفير يكتب الحوارات بالبراعة التي يعرف بها.

وكانت أجمل أفلام كلود سوتيه ("César Et Rosalie" من بين أفلام أخرى) ثمرة لتعاونه مع جان لو دابادي الذي كان يكتب الحوارات. وقد تحدث دابادي في العديد من اللقاءات عن هذا التعاون واصفاً إياه بالأروع في حياته. وإذا كانت هنالك من نصيحة نقدمها لكتاب السيناريو الشباب فهي أن يقرؤوا اللقاءات التي أجراها كلود سوتيه ويشاهدوا أفلامه. إذ ينبغي أن لا ننسى أنه يعدُّ أحد كبار كتاب السيناريو الفرنسيين. فعلى مدى ما يزيد على أربعين عاماً، كان «طبيب نصوص» لا يجارى وكان كبار المخرجين يطلبون نصحه من أجل إصلاح مشكلة بنيوية في قصتهم أو من أجل إعادة كتابة مشهد لا يعمل وكان ذلك يحدث أحياناً بعد أن يكون التصوير قد انطلق.

يصعب حقاً في بعض الأحيان أن ينخرط الشخص نفسه في بناء القصة وفي وضع حواراتها. فإذا لاحظت، بعد عدة محاولات، أن حواراتك لا تعمل، فالأفضل أن لا تمضي في ذلك وأن تكتفي بكتابة الفيلم كله دون أن تولي الحوارات شأناً إلا في خطوطها العريضة على أن تعمل عليها بعد ذلك مع شخص آخر.

في غالبية الحالات، لا تعدُّ الحوارات نهائية إلا بعد عدد من دورات قراءة بصوت مرتفع الأمر الذي يسمح باكتشاف أن عبارة ما قد كتبت عدداً أكثر مما ينبغي من المرات وأن أخرى لا تعمل كما يجب بسبب عيب بنيوي فيها.

استخدام الموسيقى

تحتل الموسيقى في كثير من الأحيان مكانة هامة في كتابة السيناريو. ويمكن أن نميز فئتين كبيرتين: الموسيقى الداخلية والموسيقى الخارجية[١].

(١) الموسيقى الداخلية: diégétique ، الموسيقى الخارجية extradiégétique (المترجم)

الموسيقى الداخلية

يقال عن الموسيقى إنها داخلية عندما تأتي من مصدر حاضر في المشهد نفسه كأن تكون عزف فرقة موسيقية أو شخصاً يضع قرصاً في جهاز الستريو أو مارة يستمعون إلى الموسيقى الصادرة من مسجلتهم المحمولة... إلى ما هنالك من إمكانات لا تنتهي. وهنا أيضاً يكاد تدخل كاتب السيناريو في نوع الموسيقى التي سيتم عزفها أثناء تصوير الفيلم يعدُّ نوعاً من التطفل. لكن دور كاتب السيناريو، على وجه العموم، هو إعطاء الموسيقى فائدة درامية في المشهد. يمكن للموسيقى أن تكون أغنية البطل المفضلة التي يشغلها باستمرار مثل أغنية Just a Gigolo التي يصغي إليها روبرت دينيرو على مدار فيلم "Mad Dog and Glory" لجون مكنوتون.

كما يمكن للموسيقى أن تسمح للكاتب أن يعطي مؤشرات معينة تخص شخصياته. ففي فيلم "Liberty Heights" لباري ليفنسون، يقل بن، الفتى البالغ من العمر ١٣ عاماً، إلى منزله والد صديقته. يشعر الوالد بحنق شديد لأنه فاجأ ابنته السوداء في أحضان شاب يهودي. تنبعث من مذياع السيارة أغنية لفرانك سيناترا نجم بن المفضل. عند وصوله إلى منزله، يطلب الأب من بن أن يغادر السيارة، ولكن الأخير يرفض قائلاً أن أحداً لا يمكن أن يغادر وسط أغنية لسيناترا. وهكذا كان عليه أن يجعل الأب ينتظر حتى تنتهي الأغنية.

يعطي المشهد، بالإضافة إلى الجانب الكوميدي الذي يحمله، إشارات إلى الحالة النفسية للفتى شديد الثقة بنفسه وبذائقته الموسيقية. وتدور عدة مشاهد، في فيلم "Annie Hall"، في ملهى ليلي تغني فيه دايان كيتون أمام حضور يكاد لا يكترث لها. وفي فيلم "A Clockwork Orange" لستانلي كيوبريك، نشاهد مجموعة من الأوغاد يقتلون متشرداً وهم يصفرون أغنية "Singin' in the Rain".

ومن الأمثلة الهامة على استخدام الموسيقى الداخلية مشهد الهجوم الشهير على القرية الفيتنامية في فيلم "Apocalypse Now" لفرنسيس فورد

كوبولا. حيث يخبر رقيب، نعرف قبل ذلك أنه غريب الأطوار، جندياً مصاباً بالدوار أنه ركب على بعض المروحيات القتالية مضخمات صوت كبيرة تبث موسيقى «طيران الفالكيري» لريتشارد فاغنر. وقد أصبح هذا المشهد ذائع الصيت بسبب هذا الاستخدام شديد الخصوصية للموسيقى، الذي يظهر عبثية هذه الحرب ويخدم بذلك هدف كاتب السيناريو عن حق.

كما يمكن للموسيقى الداخلية أن تسمح لكاتب السيناريو أن ينقل إلى المشاهد معلومة تخص السنة أو الحقبة التي تدور فيها أحداث الفيلم وهو استخدام دفع به إيتوري سكولا حتى حدوده القصوى في فيلم "Le Bal" حين يأخذ المتفرج في رحلة حقيقية عبر الزمن تمتد من سنوات العشرينيات وحتى الثمانينيات دون أي حوار حيث يتم التعبير عن مرور الزمن بتغيير الأساليب الموسيقية المستخدمة.

أما أثناء كتابة السيناريو، فكل ما على كاتب السيناريو فعله هو أن يشير في المشهد إلى مصدر الموسيقى واسم المقطوعة.

٢٥/ داخلي - صالة بورجوازية - مساء

تضيء الصالة بضع شموع. يدخل جندي، اسمه جون، بزيه العسكري. يبلغ من العمر عشرين عاماً، وجهه فتي ولكن وجنته اليسرى مشطوبة بجرح حديث العهد.

تدل ذقنه التي لم يحلقها منذ بضعة أيام وزيه الممزق على أن المعارك محتدمة. يدنو من جهاز تشغيل الأقراص الموضوع على قاعدة ويأخذ قرصاً بثلاث وثلاثين دورة ويضعه في الجهاز. تصدح في الصالة مقدمة موسيقى كارمن لبيزيه. يغمض جون عينيه للحظة.

يدوي صوت انفجار فتتناثر الواجهة الزجاجية للصالون إلى ألف قطعة. يصاب جون في ظهره فينهار ويصدم أثناء سقوطه القاعدة.

يقفز القرص من مكانه فتتوقف الموسيقى للحظة ثم تعود. تغمض عينا الجندي ببطء.

يطرح استخدام الموسيقى في السيناريوهات مسألة الحقوق الموسيقية. فأن تكتب أن بطلك يستمع إلى فرقة الرولينغ ستون على مدار اليوم هو أمر لا يكلف شيئاً، إلا أن الحصول على حقوق الموسيقى من أجل استخدامها في الفيلم هو أمر آخر. لذلك، يجب على المرء، في بعض الأحيان، أن يفكر في حلول مناسبة فيما يتعلق باستخدام الموسيقى وأن يستفسر عن الأمر لدى الهيئات المعنية بحقوق المؤلفين.

من المتعارف عليه عموماً أن استخدام الموسيقى الكلاسيكية في الأفلام مجاني لأنها تقع في مجال الحقل العام. بيد أن هذا الأمر لا يصح في غالبية الأحوال، فعلى الرغم من أن الموسيقى الكلاسيكية حرة قانوناً، إلا أن أداءها نفسه ليس كذلك. وهكذا يكون استخدام مقطوعة موسيقية لموزارت يعزفها هربرت فون كارايان أو تؤديها أوركسترا محلية أمرين مختلفين تماماً.

وأخيراً، ليس من النادر أن نرى مقطوعة موسيقية تبدأ على شكل موسيقى داخلية ثم تستمر في المشاهد اللاحقة على شكل موسيقى خارجية. ففي فيلم "Out of Africa" لسيندي بولاك، تستمع الشخصية التي تلعب دورها ميريل ستريب لمقطوعة لموزارت من مشغل أقراص. فالموسيقى هنا إذن داخلية. ثم نغادر المشهد كي نرى الشخصية في مواقف أخرى فيما الموسيقى نفسها مستمرة في الخلفية وقد أصبحت خارجية.

والأمر نفسه يصح في فيلم "Good Morning Vietnam" لباري ليفنسون الذي يروي مغامرات مقدم برامج إذاعية أثناء الحرب في فيتنام. تدور مشاهد كثيرة من الفيلم في الحجرة التي يبث منها الأغاني. بهذه الطريقة تبدأ الموسيقى داخلية ثم تستمر على شكل موسيقى خارجية عندما نشاهد معارك يرقص جنود خلالها وهم يستمعون إلى المذياع.

كما ينطبق الأمر نفسه على فيلم "Trop Belle Pour Toi" لبرتران بلييه الذي يؤدي فيه جيرار ديبارديو دور رجل مهووس بموسيقى شوبرت حيث غالباً ما نراه يسمع الموسيقى في منزله ثم تستمر الموسيقى نفسها في حين يتغير المكان. ينتمي برتران بلييه إلى فئة كتاب السيناريو الذين تعدُّ الموسيقى

بالنسبة إليهم بمثابة عبادة (مثل مارتن سكورسيزي وستانلي كيوبريك وبرتران تافيرنيه) وهو يستخدم الموسيقى كثيراً. تجتاح موسيقى خارجية صاخبة للغاية أحد مشاهد فيلم "Merci La Vie" فيما إحدى الشخصيات تسأل شخصية أخرى: «هل تسمع الموسيقى، ألا تشعر بالإثارة؟» في ما هو أقرب إلى أن يكون انتهاكاً للعقد التقليدي القائم بين المخرج والمتفرج. وفي فيلم "Préparez vos mouchoirs"، يلعب باتريك ديواير دور هاوي جمع موسيقى كلاسيكية يملك آلاف الأسطوانات مصنفة هجائياً. ويضم الفيلم، بهذه الطريقة، عدداً من المشاهد تكون الموسيقى فيها داخلية.

كما يمكن لهذه الحدود التي تفصل الموسيقى الداخلية عن الموسيقى الخارجية أن تكون مصدراً للفكاهة. ففي فيلم "Bananas" لوودي آلن، يتجاذب رجال أطراف الحديث في غرفة ويبدأ أحدهم برواية قصة جرت في الماضي. توجد في السينما ممارسة مبتذلة تقوم على استخدام صوت قيثارة خارجية في إشارة إلى قدوم مشهد فلاش باك. وهذا ما يحدث هنا بالفعل، بيد أن الشك يراود أحد الرجال فيشرع في تفتيش خزانة كي يجد فيها رجلاً يعزف على القيثارة. يعدُّ هذا المشهد شديد الغرابة لأنه يختصر بصورة ممتازة براعة الفن السينمائي في استخدام الموسيقى. وينطبق الأمر نفسه على فيلم " There's Something About Mary" للشقيقين فارلي حيث تدور أحداث الفيلم على إيقاع موسيقيين يتدخلان من وقت إلى آخر في المشاهد كي يرويا غناء ما يدور في رأس البطل. وفي النهاية يقتل مغني الفيلم برصاصة كان المقصود بها بطل الفيلم.

الموسيقى الخارجية

يقال عن الموسيقى إنها خارجية عندما يكون مصدرها من خارج المشهد. وفي هذه الحالة قد تكون الموسيقى كتبت خصيصاً من أجل الفيلم كما يمكن أن تكون مقطوعة موجودة من قبل.

ليس لكاتب السيناريو تأثير كبير على استخدام هذا النوع من الموسيقى. ولكنه يستطيع، عند الضرورة، أن يكتب أمراً مثل:

٢٨/ خارجي - حقل قمح - صباحاً

تشرق الشمس على الريف التوريني. يترافق المشهد برمته مع معزوفة رقيقة على البيانو.

ولكن هنا أيضاً يعود القرار النهائي برمته إلى المخرج.

لا تخلط الاستمرارية الحوارية بالتقطيع التقني

لا ينبغي على الإطلاق خلط الاستمرارية الحوارية بالأداة السينمائية الأخرى التي هي التقطيع التقني.

يمثل التقطيع التقني الفيلم مكتوباً على شكل لقطات للكاميرا وتحركاتها. فهو يستند، إذن، إلى الاستمرارية الحوارية ولكنه المخرج هو من يكتبه (وليس كاتب السيناريو) بالتعاون مع مدير التصوير.

الاستمرارية الحوارية	التقطيع التقني
٢٣ - داخلي - غرفة نوم ميشيل - صباحاً	**٢٣ - داخلي - غرفة نوم ميشيل - صباحاً**
ميشيل مستلق في سريره. تشير ساعة المنبه إلى السابعة والدقيقة ٥٣. يسمع صوت رنين. إنه صادر عن الهاتف المحمول الموضوع على الطاولة. يفتح ميشيل عينيه ويبقى ساكناً بضع ثوان ثم يقفز من السرير ويرفع سماعة الهاتف. ولكن بعد فوات الأوان.	**اللقطة ٢٥**: لقطة قريبة على الراديو المنبه وهو يشير إلى الساعة السابعة و٥٣ دقيقة. بانورامي من اليمين إلى اليسار على وجه ميشيل النائم. رنين هاتف (خارجي). **اللقطة ٢٦**: كلوز آب على الهاتف المحمول الذي يرن. **اللقطة ٢٧**: لقطة متوسطة على السرير. يعتدل ميشيل في السرير وهو ما يزال تائهاً ونظراته مشوشة. **اللقطة ٢٨**: لقطة قريبة جداً على عيني ميشيل. تتسعان. **اللقطة ٢٩**: لقطة متوسطة على الحجرة. بانورامي من اليمين إلى اليسار في متابعة لميشيل. ينهض ويقفز باتجاه الهاتف. بعد فوات الأوان.

لدينا إذن نسختان من المشهد نفسه: «الاستمرارية الحوارية» و«التقطيع التقني». قد يبدو التقطيع التقني وثيقة عسيرة الهضم، إلا أنها وثيقة لا يمكن الاستغناء عنها بالنسبة إلى الكثير من الفنيين الرئيسيين في الفيلم كالمخرج ومدير التصوير وكبير مصممي الديكور ومهندس الصوت ومدير المعدات، الخ... حيث يقوم كل منهم، حسب دوره، بتحليل المعلومات التي تتضمنها هذه الوثيقة.

من الأخطاء التي يرتكبها كتاب السيناريو استخدام كلمات في الاستمرارية الحوارية لا ينبغي أن تظهر فيها مثل «لقطة قريبة» أو «ترافلينغ» وهي مصطلحات تنتمي إلى مجال التقطيع التقني. وهي عادة ناتجة عن أن كاتب السيناريو يرى في نفسه مخرجاً للفيلم الذي يكتبه. بيد أنه يجب أن لا ننسى أن كاتب السيناريو ليس مخرج الفيلم بالضرورة حتى لو كان الأمر كذلك في فرنسا عادة.

يخضع إنتاج الأفلام في الولايات المتحدة لنظام شديد الانغلاق تشرف عليه الاستوديوهات الكبيرة (مترو غولدوين ماير ويونيفرسال، الخ...) حيث يتم إنتاج الأفلام وفق ثلاثة نماذج:

- يستدعي الاستديو، في النموذج الأول، كاتب سيناريو ويطلب منه أن يكتب فيلماً عن موضوع محدد، كثيراً ما يكون اقتباساً أحد من الكتب الأكثر مبيعاً وغالباً ما يكون طاقم الممثلين محدداً من قبل ("سيكون فيلماً عاطفياً كبيراً بطله باتريك سوايزي...") كما المخرج. ويكون دور كاتب السيناريو في هذه الحالة أن يلتزم بدفتر شروط شديد الدقة وهامش حرية ضيق إلى حد كبير. ويمكن أن يعهد بالسيناريو الذي تمت كتابته وفق هذا النموذج إلى كتاب سيناريو آخرين يعيدون كتابته عشرات المرات في بعض الأحيان دون اتفاق مسبق مع كاتب السيناريو الأساسي. وهكذا نجد كتاب سيناريو متخصصين بالحوارات وآخرين بالبنية السردية فيما يقتصر دور بعضهم على

كتابة المشاهد الكوميدية في حين يكتب آخرون المشاهد العاطفية. فالعمل في هذه الحالة يخضع إلى تقسيم كبير بطريقة تثير الحنق بطبيعة الحال حيث يفرض الاستديو رقابة مطلقة على عملية الكتابة. ويمكن أن لا يطبق هذا النظام بحذافيره إذا كان كاتب السيناريو معروفاً جداً أو إذا كان يعمل مع المخرج مباشرة.

- النموذج الثاني هو ذلك الذي يضع فيه كاتب السيناريو فيلماً ويحاول بيعه لأحد الاستديوهات دون أن يأمل بإخراجه. والعملية في هذه الحالة أكثر بساطة بكثير: إذ يمكن للاستديو أن يشتري العمل على وضعه الراهن ثم يعهد به لفريق إنتاج ينكب على إخراجه. وفي هذه الحالة فإن يشاهد كاتب السيناريو عمله معروضاً على الشاشة بعد سنتين أو ثلاث سنوات وبالكاد يتعرف عليه بوصفه عمله. وفي أفضل الأحوال، ينشأ تعاون بين كاتب السيناريو والمخرج قد يستمر حتى التصوير حيث قد يطلب من الكاتب أن يعيد كتابة بعض المشاهد إذا اقتضت الحاجة ذلك.

- وأخيراً، هنالك النموذج الثالث ويرغب فيه كاتب السيناريو بإخراج الفيلم الذي كتبه. وهي حالة أكثر تعقيداً وتعتمد على شهرة كاتب السيناريو بحيث يستحيل تقريباً على كاتب السيناريو المبتدئ أن يخرج فيلماً كتبه في نظام الاستديوهات. ولذلك، يمكن لكاتب السيناريو أن يلجأ إلى المنتجين «المستقلين» الذين يمكن أن يضعوا ثقتهم بفنان جديد ويمنحوه فرصة صناعة أفلام منخفضة الكلفة. تمثل «السينما المستقلة» اتجاهاً كبيراً في الولايات المتحدة وهنالك مهرجان مكرس لها (مهرجان سندنس الذي أطلقه روبرت ردفورد) وقد خرج هذا التيار مخرجين أمثال كوينتن تارانتينو وجيم جارموش وستيفن سودربرغ عملوا على أفلام مستقلة كتبوا سيناريوهاتها وأخرجوها قبل أن «تستعيدهم» الاستديوهات الكبرى كي يصنعوا لها أفلاماً بميزانيات أكبر.

كتاب السيناريو في فرنسا: حالة خاصة

يمكننا أن نميز في فرنسا حقبتين شديدتي الاختلاف. فحتى نهاية الخمسينيات، كان يندر أن نرى كتاب سيناريو يخرجون أفلامهم. فقد كان هنالك، من جهة، كاتب السيناريو، ومن الجهة الأخرى المخرج الذي تسند إليه مهمة تصوير الفيلم. والواقع أن الأفلام التي تم إنتاجها في تلك الحقبة لم تكن تحمل طابعاً شخصياً إلا فيما ندر وكان المخرج نفسه قادراً على الانتقال من دراما عاطفية إلى فيلم بوليسي أو إلى كوميديا خفيفة دون أية مشكلة. كما كانت سينما تلك الفترة مطبوعة بطابع الشركات ولم يكن للمرء أن يصبح مخرجاً إلا بعد أن يمضي عدة سنوات يعمل في مناصب مساعدة. وهو أمر أصبح اليوم أقل شيوعاً بكثير حيث أن إخراج فيلم قصير هو ما أصبح يؤهل المخرج للعمل على أفلام طويلة.

ثم، ومنذ منتصف الخمسينيات، ظهر جيل جديد من السينمائيين شديدي الطموح المهووسين بالسينما الأمريكية والحانقين على ما كانوا يدعونه الركود الذي كانت تعيشه «سينما الآباء». كانت السينما الفرنسية برأيهم جعجعة دون طحن يقودها سينمائيون طاعنون في السن مثل جان ديلانوي وكلود أوتان لارا يساعدهم كتاب سيناريو مثل جان أورانش وبيير بوست. وكانوا يأخذون عليهم، على وجه الخصوص، عدم إنتاج أفلام شخصية وأنهم كانوا مجرد «صناع» أفلام.

كان هؤلاء «الثوار» الذين أطلق عليهم فيما بعد اسم «الشبان الأتراك»[١] في طريقهم إلى إحداث انقلاب جذري في السينما الفرنسية عبر مفهوم جديد هو مفهوم «سياسة الكتاب». فقد كانوا يعدّون أن المخرج هو الكاتب الفعلي للفيلم وكانوا يستحضرون أسماء مثل هوارد هوكس وألفرد هتشكوك دون أن يذكروا أن هذين الأخيرين لم يكونا يكتبان السيناريوهات بأنفسهما.

---

(١) Les Jeunes Turcs (المترجم)

كانت الفكرة القوية لدى هؤلاء «الشبان الأتراك» أن كاتب السيناريو لم يكن سوى مجرد مستكتب في ظل المخرج كلي القدرة. وكانوا يرون أن على المخرج أن يكتب السيناريو بنفسه كي يصنع صوراً أكثر شخصانية. وكان سينمائيو المستقبل أولئك، فرانسوا تروفو وجان لوك غودار وكلود شابرول، في طريقهم، دون أن يدروا، إلى إطلاق «الموجة الجديدة».

ومنذ ذلك الحين، أصبحت السيناريوهات تكتب بطريقة أقل تقليدية واكتسبت الحوارات حرية جديدة وأصبحنا نتحدث عن «أفلام تشبه الحياة». فصار مقهى الرصيف مكاناً أساسياً تجري فيه القصة. وتحول فيلما "A bout De Soufflé" لغودار و"Quatre Cents Coups" لتروفو إلى نموذج حول هذه الطريقة الجديدة في كتابة الأفلام. فالموجة الجديدة هي في الوقت نفسه ثورة فنية وتقنية (استخدام تجهيزات جديدة أخف وزناً) وإنسانية أيضاً حيث تحول كتاب وممثلو تلك الحقبة إلى نجوم.

ومن النتائج المؤسفة للموجة الجديدة هي أن دور كاتب السيناريو فقد أهميته بعد أن حل محله، في أذهان المتفرجين ومن وجهة نظر اقتصادية سادت أوساط السينما أيضاً، دور الكاتب - المخرج وهو وضع ما يزال مستمراً حتى اليوم إذا لاحظنا أن الميزانية المخصصة للسيناريو في الأفلام الطويلة أقل بكثير من تلك المخصصة للمخرج وللممثلين. كما أنه من المثير أن نلاحظ أن الجمهور الواسع لا يهتم عادة بمعرفة اسم كاتب سيناريو الفيلم الذي سيحضره بينما يكون اسم المخرج معروفاً لديه تماماً.

عليك إذن أن تميز بدقة، منذ كتابة السيناريو، بين ما هو لكاتب السيناريو وما هو للمخرج حتى ولو كنت على قناعة تامة أنك أنت من سيخرج الفيلم. وبالمقابل يستطيع كاتب السيناريو أن يوجه، عبر الأسلوب المستخدم في كتابة المشهد، الطريقة التي سوف يتم بها تصويره.

٢٧/ داخلي - شقة ميشيل - ليلاً

يدخل ميشيل برداء نومه إلى المطبخ يجر قدميه دون أن يكون قد استيقظ تماماً. وخلفه شبح مقنع يرتدي لباساً أسود يختبئ في زاوية.

يحمل الشخص المجهول حبلاً في يديه.

يفتح ميشيل الثلاجة ويأخذ منها زجاجة عصير برتقال. يرفع الزجاجة إلى شفتيه فيما الشخص المجهول يقترب دون جلبة. يلف الرجل ذو اللباس الأسود الحبل بسرعة حول عنق ميشيل منتهزاً اللحظة التي كان ميشيل يخفض فيها الزجاجة.

تسقط الزجاجة على الأرض.

في هذا المشهد، نفهم جيداً من خلال القراءة أن كاتب السيناريو يفكر في إيقاع معين. فعند كل انتقال إلى سطر جديد، نستطيع القول إن اللقطة يجب أن تتغير. ويمكن لعبارة «يحمل الشخص المجهول حبلاً في يديه» أن تتحول بسهولة في ذهن القارئ إلى لقطة قريبة على الحبل بطريقة تحمل عنصر تشويق قوياً. وبالطريقة نفسها، تحمل الزجاجة التي تسقط على الأرض من الرمزية ما يفوق رؤية الرجل نفسه يموت مخنوقاً.

وهكذا، يمارس أسلوب كتابة المشهد نفوذه على عناصر تصويره وعلى عناصر مونتاجه في الآن عينه. وبديهي أن المخرج هو من يقرر في النهاية ما إذا كان سيصور المشهد بلقطة متتالية وحيدة أو أنه سيقوم بتقطيعها إلى أربع عشرة لقطة. أما كاتب السيناريو، فسلطته الوحيدة هي أن يمنح المخرج منصة للعمل: رؤيته للطريقة الأفضل لتصوير المشهد. فالكتابة، إذن، هي إعطاء «وجهة نظر».

نختتم هذا الفصل بالمشهد الافتتاحي لفيلم "North By Northwest" من إخراج ألفرد هتشكوك وسيناريو إرنست ليمان.

ظهور متدرج (قبل شارة الفيلم)

١/ خارجي- نيويورك- نهاراً

مشهد لقلب مانهاتن في نهاية فترة بعد الظهر.

الراوي (خارجي)

ألن يكون غريباً في مدينة من سبعة ملايين نسمة أن لا يتم الخلط بين رجلين؟ أن تجوب أخاديد المدينة وأزقتها سبعة ملايين زوج من الأقدام ولا يضل زوج واحد منها السبيل؟ سيكون ذلك غريباً في الواقع...

بداية الشارة والموسيقى وهذه الصورة في الخلفية.

٢/ الشارة

سلسلة مشاهد في شوارع نيويورك يمكن أن للمرء أن يلتقط من خلالها الإيقاع المجنون للمدينة.

٣/ داخلي- بهو بناء مكاتب- نهاراً

أربعة مصاعد تعمل ويشرف عليها عامل مصعد.تغلق أبواب أحد المصاعد وينطلق صعوداً. ينزل مصعد آخر إلى مستوى الشارع. تفتح أبوابه فيتدفق منه حشد من الركاب. يسمع صوت رجل من داخل المصعد حتى قبل أن يظهر خلف الركاب الهابطين. إنه روجر ثورنهيل. رجل طويل ونحيل بأناقة لا يشوبها عيب (ولكنه أكثر أصالة من أن يرتدي بزة الفانيلا الرمادية نفسها التي يرتديها أقرانه). إنه يملي رسالة على سكرتيرته، ماغي، وهي امرأة شابة خالية من الجمال تخرج معه حاملة دفتر ملاحظات وقلماً. عليها أن تحث الخطى كي تبقى معه لأنه يقطع البهو بخطوات واسعة نافدة الصبر.

ثورنهول (*يملي*)

... على الرغم من أنك مقتنع أن نيل استحسان ترندكس سيقفز بالمبيعات بصورة تلقائية- وهو أمر أنا لست مقتنعاً به من جهتي... (*لعامل المصعد*) مساء الخير إيدي.

عامل المصعد

السيد ثورنهيل...

ثورنهيل

انقل تحياتي إلى زوجتك...

عامل المصعد (بتذمر)

لم نعد نتكلم مع بعضنا...

ثورنهيل

(متحدثاً *إلى ماغي وهو يعبر البهو*) نصيحتي تبقى هي ذاتها. نقطتان. انشر الكلمة بوضع أكبر عدد من الإعلانات القصيرة حيث يكون ذلك ممكناً... (يتوقف *أمام الكشك لشراء مجلة*) ودع منافسينا يرون من هم الخبراء الحقيقيون. وسوف يكون الربح من نصيبنا... (يتابع *المشي*) هلا غزونا مطعم كولوني الأسبوع القادم من أجل تناول طعام الغداء أبقني على اطلاع على أخبارك يا سام. عمت أوقاتاً، الخ. (*يكادان يصلان إلى المخرج*) الأفضل لك أن تسيري معي إلى البلازا.

ماغي (بتنهيدة تعب)

أسير؟

ثورنهيل

ستحرقين بعض الحريرات، هيا بنا!

يدعها تمر قبله ويتبعها على الرصيف.

٤/ خارجي - الطريق - نهاراً

يتجهان إلى غرب مانهاتن. ثورنهيل يتصفح مجلة أثناء المشي.

ثورنهيل

من لدينا بعد؟

ماغي (تراجع ملاحظاتها)

ثورنهيل (مكشراً)

أرسلي لها بعض الحلوى من بلوم. العلبة ذات العشرة دولارات، هذه التي... أنت تعرفينها... العلبة التي تكون كل قطعة سكاكر فيها مغلفة بورقة مذهبة؟ سيسعدها ذلك. ستشعر أنها تأكل نقوداً. اكتبي لها كلمة: «عزيزتي، أنا أعد الأيام والساعات والدقائق...»

ماغي (تقاطعه)

لقد استخدمت هذه الجملة في المرة الأخيرة

ثورنهيل

حقاً؟ اكتبي إذن: "شيء لإرضاء أسنانك اللذيذة يا جميلتي... وكل ما هو لذيذ فيك". (*ترميه ماغي بنظرة فيقطب أنفه*). أعلم، أعلم...

ماغي

هل لنا أن نأخذ سيارة أجرة سيد ثورنهيل؟

ثورنهيل

كي نقطع ثلاثة شوارع؟

ماغي

ستتأخر كما أنني متعبة

ثورنهيل

لن أكف عن تكرار ذلك يا ماغي: أنت لا تأكلين جيداً. (*ينزل إلى الشارع محاولاً إيقاف سيارة أجرة*). تاكسي! تاكسي!

لا تقف أية سيارة أجرة. وعندما تقف إحداها، فإنها تقف أمام رجل آخر ينتظر بدوره. يكفهر وجه ثورنهيل ويفتح الباب.

ثورنهيل (للرجل)

برفقتي امرأة مريضة للغاية. هل تمانع؟

الرجل (وقد فوجئ قليلاً)

لا أبداً... في النهاية...

ثورنهيل (بسرعة)

شكراً جزيلاً

يدفع ماغي إلى سيارة الأجرة برشاقة ويدخل خلفها ويغلق الباب.

الرجل (ما يزال مرتبكاً)

لا مشكلة...

تنطلق سيارة الأجرة مبتعدة.

هكذا يبدأ أحد أشهر الأفلام في تاريخ السينما، فيلم يضم أحد أكثر المشاهد التي تم تدريسها في كافة مدارس السينما في العالم: ذلك المشهد الذي يحاول فيه كاري غرانت تجنب طائرة في حقل ذرة.

يعدُّ هذا المثال هاماً لأنه يتضمن كافة العناصر التي تحدثنا عنها من قبل. إذ يبدو التقطيع المتتالي فيه واضحاً، ويذكر كاتب السيناريو الموسيقى من الخارج كما يستهل الفيلم بصوت خارجي بنبرة تجعلنا نعيش منذ البداية جواً من التشويق. زرع الديكور بكلمات قليلة. الحوارات شديدة البراعة وتحمل تعليمات معتدلة ولكنها فعالة. والأهم من ذلك أننا نشعر، حالما نبدأ القراءة، بالطاقة التي رغب كاتب السيناريو في بثها في المشهد عبر سرعة الحوارات وحركية الشخصية الرئيسية التي يتميز بها روجر ثورنهيل. ويكمن الذكاء في هذا المشهد في أنه يمرر لنا بطريقة رقيقة كمية كبيرة من المعلومات عن شخصية البطل: ثورنهيل رجل ديناميكي، سريع، ذكي، ساحر، قادر على القيام بعدة أمور في الوقت نفسه كما نعرف أنه رجل إعلانات ولا يتردد في الكذب من أجل الوصول إلى غاياته.

إن ما يبدو لنا أمراً سهلاً قد تم تنفيذه، في الواقع، بطريقة شديدة التعقيد هي ثمرة مسار طويل قطعه كاتب السيناريو، مسار يبدأ بإرساء العناصر المختلفة للقصة، من اختيار البطل وصولاً إلى الهدف الموضوع له مروراً بالعراقيل التي تظهر في طريقه. وهو ما سوف ندعوه «بناء القصة».



القسم الثاني

بنــاء القصــة

تصعب إلى حد بعيد معرفة الدافع الذي يقف وراء نشوء قصة فيلم. يستخدم البعض حادثة معينة، ويستلهم آخرون كتاباً قرؤوه أو حلماً عاشوه فيما يتخذ البعض الآخر قصة شخص يعرفونه نموذجاً.

كما يمكن للفكرة أن تولد من هموم تراود الكاتب: إذ يمضي بعض المخرجين حياتهم في العزف على وتر واحد، متناولين الهاجس نفسه في مختلف أفلامهم. فيكتبون، أو يجعلون غيرهم يكتب، سيناريوهات تتناول التيمة التي تؤثر فيهم.

تعدُّ الطفولة التيمة المفضلة لدى فرانسوا تروفو ("Les Quatre Cents Coups"، "L'Enfant Sauvage")، فيما يعدُّ الجنس هاجساً بالنسبة لوودي ألن ("Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask"، ...). ويعالج ألفرد هتشكوك بصورة متكررة موضوعة المتهم البريء ("North By Northwest"، "Suspicion")، أما إنغمار برغمان، فكتب طيلة حياته عن الإيمان والخلق الصنعي («ضوء الشتاء»[١]، «بعد البروفة»[٢]).

ومارتن سكورسيزي مسكون دائماً بمسألة الخلاص ("Mean Streets"، "Casion") وديفيد كروننبرغ بمسألة العنف وتحولات الجسد ("The fly"، "Dead Ringers"، "History of Violence") فيما كانت الحداثة في قلب أعمال ميكيلانجيلو أنتونيوني («الكسوف»[٣]، «المغامرة»[٤]). ويعدُّ فرنشيسكو روزي

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Nattvardsgästerna باللغة السويدية (المترجم)

(٢) العنوان الأصلي للفيلم Efter repetitionen باللغة السويدية (المترجم)

(٣) العنوان الأصلي للفيلم L'Eclisse باللغة الإيطالية (المترجم)

(٤) العنوان الأصلي للفيلم L'Avventura باللغة الإيطالية (المترجم)

وكين لوتش شاهدين كبيرين على الواقعية السياسية والاجتماعية التي وسمت عصرهما («قضية ماتي»[1]، "Bread and Roses") فيما يعالج جون كاسافيتيس تيمة الحب على امتداد مسيرته المهنية ("A Woman Under the Influence"، "Husbands"، "Love Streams").

الإلهام موجود في كل مكان. فقد نجده في محادثة سمعناها في حانة أو في قصيدة قرأناها.

يروي جيمس كاميرون أنه حلم ذات ليلة برجل آلي كان يطارده من أجل قتله. سكنه هذا الحلم مدة طويلة فقرر أن يحوله إلى فيلم سيحقق له الأمجاد حمل اسم "Terminator".

أما مارتن سكورسيزي، فقد استلهمت أفلامه طفولته منذ بداياته الأولى. إذ يستلهم أحد أولى أفلامه القصيرة، "It's Not Just You, Murray"، قصته من أحد أعمامه غريبي الأطوار. أما فيلم "Mean Streets"، فهو استذكار لفترة شبابه في شوارع الحي الإيطالي سيئة السمعة. وسوف يستلهم في وقت لاحق حياة كتاب السيناريو الذين عملوا معه (بول شريدر في فيلم "Taxi Driver"، أو نيكولاس بيليجي ("Goodfellas"، و"Casino").

وفي عام ١٩٧٧، يروي لنا وودي ألن في فيلم "Annie Hall" قصة الحب التي عاشها مع دايان كيتون التي كان قد انفصل عنها منذ فترة وجيزة.

استوحى سين بين سيناريو "The Indian Runner" من أغنية " Highway Patrol Man" لبروس سبرينغستين. وإنه لمن الممتع أن يشاهد المرء الفيلم ثم يقرأ كلمات الأغنية التي هي بحد ذاتها سيناريو صغير. والواقع أن سين بين احتفظ في فيلمه بأسماء الشخصيات الرئيسية كما التزم بالنسيج العام للأغنية.

أما بيتر مولن، فلم يقرر تصوير فيلم "Magdalena Sistsers" الذي تدور أحداثه في دبلن عام ١٩٦٤، إلا بعد أن شاهد فيلماً وثائقياً عن معهد ديني قمعي ومدمر للنساء على نحو خاص تم إغلاقه.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Il Caso Mattei باللغة الإيطالية (المترجم)

ويتناول موريس بيالا في فيلم "Nous Ne Vieillirons Pas Ensemble" بصورة شديدة المباشرة فترة في حياته انفصل فيها عن رفيقته. ويكرر بيالا التجربة نفسها في فيلم "Loulou" المستوحى من ألمه الشخصي الناتج عن رحيل زوجته إلى أحضان رجل آخر. ويعرض في فيلم "La Gueule Ouverte"، بصورة قاسية وفاة والدته ثم اختفاء أبيه في فيلم "Le Garçu".

ومن الطبيعي أن يشكل الأدب مصدراً كبيراً من مصادر إلهام السينما. وتستخدم كلمة «اقتباس» لتعريف عملية كتابة سيناريو انطلاقاً من كتاب موجود بالفعل.

تعدُّ المسألة القانونية الفخ الرئيسي الذي ينبغي لكاتب السيناريو المبتدئ تجنبه: إذ لا يمكنك أن تقتبس كتاباً دون أن تحصل على حقوقه الأمر الذي قد تكون كلفته المالية كبيرة.

ويمكن أن يكون الحل لمثل هذه المشكلة اللجوء إلى اقتباس روايات لكتاب شبان غير معروفين على نطاق واسع قد يكون بعضهم متعطشاً لاقتباس أحد كتبه. يمكنك أن تلجأ في بحثك عن روايات تقتبسها إلى المكتبات أو إلى الإنترنت. ثم يكون عليك بعد ذلك أن تلتقي بالمؤلف المعني.

تحديد أبطال الفيلم

تعريف

يقصد بمصطلح بطل[1] الشخصية الرئيسية في الفيلم. وهذه الكلمة مكونة من الجذرين اليونانيين Proto (الأول) وâgon (المعركة) ويصبح معناها بذلك «المحارب الأول» أو «الأول في المعركة» ويصير معنى هذه الكلمة، إذا أردنا الإسهاب، الشخصية الأكثر أهمية في المعركة، أو في الكفاح أو في القصة.

كما نستطيع أن نقول إن البطل هو «بطل» في القصة بالمعنى الحرفي لكلمة بطولة على الرغم من أن مصطلح بطولة لا ينسجم على الدوام مع طبيعة الفيلم. فعلى الرغم من أنه يجوز لنا أن نقول عن لوك سكايواكر إنه "بطل" بالمعنى الأسطوري للكلمة (يوليسيس، هرقل، ...) في فيلم " Star Wars"، فإنه يصعب وصف ألبرت جانجان بهذه الصفة في فيلم " Dieu Seul Me Voit" لبرونو بوداليديس أو ليستر برونهام في فيلم " American Beauty" لسام منديس.

والبطل هو الشخصية التي يفترض بنا أن نتابع المعركة التي تخوضها في الفيلم والتي قد تكون معركة من أجل استرجاع محبوبته أو من أجل العثور على كنز أو من أجل الانتقام أو ببساطة جديدة من أجل العثور على معنى لحياته.

---

(١) Protagoniste باللغة الفرنسية. (المترجم)

كما أن البطل هو الشخصية التي ينبغي أن تثير في المشاهد أكبر قدر ممكن من التماهي العاطفي معها، أي إنه يجب أن يرتجف المشاهد من أجلها ومعها وأن يأمل أنها ستنتصر على أخصامها في النهاية.

بيد أن ذلك لا يعني أن البطل ينبغي أن يكون شخصاً لطيفاً. فاللص أو رجل العصابات ليس بالشخصية اللطيفة في الأصل على الرغم من أن من يشاهد فيلم "Godfather" لفرنسيس فورد كوبولا يتماهى بوضوح مع مايكل كورليوني على الرغم من كونه قاتلاً مشهوراً. ويجعلنا فيلم "The Thief" لمايكل مان نتابع لص مصارف محترفاً. بيد أن المتفرج يتعاطف معه. وعندما يقتل مايكل كورليوني شقيقه في الجزء الثاني من فيلم "Godfather"، نتألم معه لأننا أصبحنا في الواقع نعرف ماذا يجول برأسه ونعلم تماماً أنه يتألم لفعلته.

والبطل، من وجهة نظر كمية، هو الشخصية التي سوف يكون لها حضور في أكبر عدد ممكن من المشاهد لأنه، بوضوح، هو الشخصية التي لا بد من وجودها كي تتقدم أحداث الفيلم. وهكذا يكون البطل الشخصية التي تقوم بأكبر عدد من الأفعال والتي تكون أهدافها هي الأكثر قوة والتحديات التي تواجهها هي الأكثر أهمية. فالبطل هو إذن الشخصية التي تعيش أكبر قدر من الصراعات والتي تواجه أكبر عدد من العقبات وهو ما يجعلها تتطور من بداية السيناريو وحتى نهايته.

يجب أن يكون المتفرج قادراً على تمييز البطل بسرعة وينبغي أن لا يتغير البطل من بداية الفيلم وحتى نهايته وهي قاعدة ذهبية كان ألفرد هتشكوك من قلة من المخرجين الذين خالفوها. ففي فيلم "Psycho"، يتعلق المشاهد، في الواقع، بالشابة ماريون كراين التي لديها عشيق تمضي معه فترات بعد الظهر في أحد الفنادق وتقرر ذات يوم أن تسرق المال من رب عملها وتفر هاربة. في هذه اللحظة بالذات، لا يبقى هنالك أي شك في أنها هي الشخصية الرئيسية فنرتعد عندما يوقفها شرطي قبل أن يتركها وشأنها ثم عندما تصل إلى ذلك الموتيل الكئيب الواقع في نهاية الطريق الذي يديره نورمان بايتس المعروف. ثم، وبعد ثلاثين دقيقة من بداية الفيلم، تقتل

ماريون تحت الدش في واحد من أكثر المشاهد شهرة في تاريخ السينما. نظن طبعاً أنها لم تمت بالفعل لأنها الشخصية الرئيسية. ولكن لا. ولك أن تتخيل ما أحس به جمهور الستينيات حيال الفيلم ولاسيما أن جانيت ليه كانت نجمة حقيقية من نجوم تلك الحقبة. وبعد موت ماريون، ينتقل تركيز القصة إلى شخصية شقيقتها التي تحاول أن تميط اللثام عن سر اختفائها وتصبح هي بالتالي بطل الفيلم.

لا ينصح كتاب السيناريو المبتدئون باستخدام عملية انتقال مركز القوة هذه لأن موت البطل قد يكون له أثر تدميري على الفيلم. وكوينتن تارانتينو بدوره يبدل البطل في فيلم "Pulp Fiction" لأن الفيلم يروي أربع قصص مختلفة بأربعة أبطال مختلفين. ولكن القصص الأربع تتقاطع: وهكذا، عندما تموت شخصية في إحدى القصص، تكون حية في قصة أخرى بواسطة عملية مونتاج متوازٍ تلعب ببراعة على التسلسل الزمني.

البطولات المشتركة

لغالبية الأفلام بطل وحيد قد يكون رجلاً أو امرأة أو طفلاً وفي بعض الأحيان حيواناً ("Benji"، "Ratatouille"، "Finding Nemo"). ولكن قد يفضل كاتب السيناريو أن يروي قصة تضم عدة أبطال بهدف خلق ديناميكية صراع أكثر إثارة.

ليست هذه الممارسة ضرورة درامية متأصلة في القصة، بل أسلوب سيناريوهاتي يهدف إلى خلق مواقف هزلية أو صراعات أو حوارات استثنائية. ففي الأفلام البوليسية مثلاً، يمكننا أن ندرك بسهولة أن مشهداً يضم محققين شديدي الاختلاف يتناقشان حول الطريقة الأفضل للعثور على الأدلة هو أكثر إثارة من مشهد يقوم فيه محقق وحيد بتمرير المعلومات للمتفرج بصوت مرتفع من خلال التحدث أمام آلة تسجيل. فالبطولة المشتركة هي إذن، في كثير من الأحوال، طريقة يتجنب كاتب السيناريو بواسطتها الوقوع في شرك المونولوغ.

أفلام الرفاق[1]

في كثير من الأحيان، يقرر كاتب السيناريو أن وجود بطلين ضروري للقصة التي يرغب في روايتها. إننا هنا بصدد أفلام الرفاق: وهي حال أفلام مثل "48Hrs"، "Thelma and Louise"، "Rush Hour"، "Bad Boys"، " Lethal Weapon"، "ComDads"، "Scarecrow"، "La Grande Vadrouille"، " Les Valeuses"...

والدينامية التي تقوم عليها أفلام الرفاق بسيطة للغاية: يجب جمع شخصيتين لا يوجد ما هو مشترك بينهما كي يشكلا فريقاً يعمل على الوصول إلى هدف مشترك. وطبيعي القول إن هذه الميكانيكية أفسحت المجال لظهور العديد من الأعمال الكوميدية مثل أفلام لوريل وهاردي و"Some Like It Hot" وصولاً إلى "Men in Black". بيد أن أفلاماً مثل "Thelma And Louise" و"ComDads" برهنت أن الأفلام الدرامية مهيأة بدورها لاستخدام هذه التقنية.

وقد أصبح هذا المبدأ شائع الاستخدام في أيامنا هذه إلى درجة تحول معها إلى كليشيه. إذ يستحيل حصر الأفلام التي يكون البطل في كل منها رجلي شرطة غير منسجمين (أسود/أبيض، شاب/عجوز، نزيه/فاسد، هادئ/انفعالي).

حققت سلسلة أفلام "Lethal Weapon" لميل غيبسون وداني غلوفر نجاحاً حولها إلى أنموذج لكل الأفلام التي تلتها. نشاهد في هذا الفيلم شرطيين شديدي الاختلاف يرغمان على العمل كفريق من أجل حل قضية. غلوفر شرطي أسود، على بعد بضعة أيام من التقاعد، متزوج ورب أسرة، متوازن وهادئ، شديد التعلق بالبروتوكول الإداري. أما ميل غيبسون، فهو بالمقابل شخصية أكثر شباباً، مسعور، لا يحترم شيئاً أو أحداً، عازب ولديه ميول انتحارية قوية. في البداية، يتبادل هذان الشرطيان البغض كما هو متوقع ولكنهما ينتهيان إلى أن يصبحا صديقين لا ينفصلان. إننا هنا إزاء جوهر هذا النوع من الأفلام الذي جرى

---

(١) Buddy movies بالإنكليزية (المترجم)

استنساخه دون توقف حتى فيلم "Rush Hour" الذي يتحدث عن شرطيين، أبيض وصيني هذه المرة، عليهما العمل مع بعضهما بعضاً كفريق.

وفي فرنسا، تستعيد سلسلة أفلام "Taxi" لسامي ناصري وفريديريك دييفانتال المبدأ نفسه كما فيلم "Les Ripoux" لكلود زيدي.

وفي "Thelma And Louise"، يصور ريدلي سكوت شخصيتين نسائيتين شديدتي الاختلاف على الرغم من أن خصالهما الشخصية أقل كاريكاتورية من الأمثلة سالفة الذكر (نال الفيلم جائزة أوسكار عن أفضل سيناريو عام ١٩٩١). لويز امرأة في الأربعين من العمر ذكية، ومنهجية ومرتبة. أما ثيلما، فتصغرها بعشر سنوات وتبدو، من كثير من المناحي فتاة صغيرة وهي تعيش مع رجل تافه مفتول العضلات. إنها على تضاد كامل مع صديقتها، فهي طفولية، غير منظمة وسطحية. عندما قررتا أن تمضيا عطلة نهاية أسبوع نسوية، لم تتصورا أن القدر سيقلب حياتهما رأساً على عقب. فعندما تشاهد لويز صديقتها ثيلما تتعرض لمحاولة اغتصاب، تقوم بقتل المعتدي: وهكذا، تضطر الامرأتان إلى الفرار عبر الولايات المتحدة.

تجتمع كل مكونات أفلام الرفاق في هذا الفيلم: فالبطلتان متناقضتان ولديهما هدف مشترك - هدفهما في البداية التسلية والإفلات من عالم الرجال ثم يصبح هدفهما الحرية (الحرية الجسدية أولاً: الإفلات من السجن ثم الحرية النفسية: أن تصبحا سيدتين حرتين وأن تكسرا قيود عالم مصمم من أجل الرجال). هذا الهدف هو هدف هاتين الشخصيتين، ولكنه بالطبع أيضاً هدف كاتبة السيناريو كالي خوري التي كانت تأمل في أن تحدث قطيعة مع التقليد الذكوري لأفلام الرفاق الذي تكون فيه النساء، على حد قولها، «سلبيات لأن الرجال هم من يتولون زمام المبادرة». فثيلما ولويز تتوليان هنا، بالمعنى الحرفي للكلمة كما بالمعنى المجازي، زمام مصيرهما.

من المثير في بعض الأحيان أن يضاف البعد العاطفي إلى أفلام الرفاق عبر بطلين يتبادلان الكراهية قبل أن ينتهي بهما الأمر إلى الوقوع في الحب.

يلعب إيف مونتان، في فيلم "Le Sauvage" لجان بول رابونو، دور مارتان وهو رجل فرنسي فظ، متوحد، هاجر إلى فنزويلا كي يجد فيها الهدوء الذي كان يفتش عنه منذ سنوات. وهناك عاش السعادة المنشودة إلى أن تحل في حياته نيلي التي تلعب دورها كاترين دونوف الهاربة من زوج شديد العدوانية. تطلب نيلي من مارتان أن يساعدها على بيع لوحة سرقتها من زوجها. يوافق هذا الأخير آملاً أن يتخلص منها بأسرع ما يمكن. بيد أن ذلك لم يكن سوى بداية الإزعاج. ومع مرور الوقت يتبادلان الحب دون أن يجرؤ أي منهما على البوح بذلك للآخر.

وفي فيلم "The Jewel Of The Nile" للويس تيغ، تلعب كاثلين تورنر دور جوان وايلدر وهي روائية ناجحة تسافر إلى الأمازون بحثاً عن ماسة خضراء كي تدفعها فدية لتحرير شقيقتها المختطفة. تلتقي بجاك كولتون، وهو طيار ذو مزاج ساخر يوافق على اصطحابها في مهمتها. وكما هو متوقع، تتبادل هاتان الشخصيتان الكراهية منذ النظرة الأولى ولكن الفيلم لا ينتهي قبل أن يتبادلا عدة قبلات.

الأبطال المتعددون

تقدم لنا بعض الأفلام عدة شخصيات تتقاسم الهدف نفسه: السطو على مصرف ("Ocean’s Eleven"، " Le Pigeon") أو الحصول على خاتم سحري (" Lord×f The Rings") أو مهمة مستحيلة ("Mission: Impossible"، " Le Salaire De La Peur") أو الدفاع عن قرويين ("محاربو الساموراي السبعة") أو الدفاع عن امرأة شابة (الأقزام السبعة في فيلم "Snow White And The Seven Dwarfs").

ففي فيلم "The Lord of The Rings" لبيتر جاكسون في نسخته الأحدث، يتألف الفريق الذي ينطلق في مهمة البحث عن غرض سحري من عدة شخصيات تنتمي كل منها إلى سلالة منفصلة: محارب قزم لا يعرف الخوف وهوبيت ذكي ولكنه غير مجرب وصديقه البدين والجبان ورامي سهام... ولكل من هذه الشخصيات دورها في المهمة ولا تنشط إلا في اللحظة المطلوبة.

وفي فيلم «محاربو الساموراي السبعة» لأكيرا كوروساوا، يتعرض قرويون للابتزاز على يد عصابة فيقررون انتداب سبعة من محاربي الساموراي كي يدافعوا عنهم. ويختلف كل من هؤلاء المحاربين عن الآخرين اختلافاً كبيراً، فأحدهم يتمتع بفكر استراتيجي فيما الآخر شجاع وآخر بسيط وساذج إلى حد كبير...

وفي فيلم "Le Salaire De La Peur" لهنري جورج كلوزو، يكلف أربعة رجال أوروبيين مقيمين في غواتيمالا بمهمة خطرة: نقل النيتروغليسيرين على مدى خمسمائة كيلومتر من الطرق الوعرة. يقبل الرجال الأربعة، ماريو، وجو، ولويجي وبيمبو القيام بالمهمة بسبب الكمية الكبيرة من المال التي وعدوا بها. ماريو مغامر شاب يحلم بالعودة إلى فرنسا وهو طموح وذكي. أما جو فهو عجوز صعب المراس، رجل عصابات سابق متذمر وفحل. ولويجي إيطالي متفائل فيما بيمبا ألماني أنيق يتبين أنه مثلي. وقد حرص كاتب السيناريو، كما يتبين لنا عند مشاهدة الفيلم، على الممايزة بينهم من خلال خصال شخصية شديدة الظهور.

وعلى الرغم من التباعد الكبير بين هذه الأفلام، إلا أنها تشترك بالمبدأ نفسه من حيث طريقة خلق الشخصيات الرئيسية: فبدلاً من خلق شخصية وحيدة تتمتع، في الآن نفسه، بالشجاعة والدماثة والشراسة والذكاء، "يفجر" كاتب السيناريو هذه الشخصية الوحيدة إلى عدد من الشخصيات.

يتمتع هذا النظام بميزة تجنب أن تصبح شخصيتك وحيدة في مسعاها أو في مهمتها ويساعد كاتب السيناريو على عدم السقوط في مطب المونولوغ. والواقع هو أن وجود عدد كبير من الشخصيات يسمح بخلق مشاهد ديناميكية ويساعد على خلق صراعات بين هذه الشخصيات ويثري الحوار كما هي عليه الحال في فيلم "Le Salaire De La Peur". كما يساعد هذا النظام على إدخال شيء من الفكاهة في الفيلم ناتجة عن الصدمة التي تنشأ بين شخصيات متناقضة في كل شيء: المنهجيات التي تتبعها، أساليب عيشها، الدين الذي تتبعه...

من المخاطر التي يمكن أن تنشأ إذا انطلقت في كتابة قصة متعددة الأبطال، أن تخلق شخصيات لا عمق لها وذات سمات قليلة التعقيد لأن كل شخصية منها تكون مكرسة لنوع واحد من الوظائف. يستطيع المشاهد في بعض الأحيان أن يلمس هذا النوع من الاصطناع، الأمر الذي قد يؤدي إلى إلحاق الضرر بالفيلم على الرغم من أنه قد يكون مكتوباً بطريقة جيدة.

الأفلام الكورالية

تقدم الأفلام الكورالية معرضاً من الشخصيات شديدة الاختلاف، ولكن كل شخصية فيها، وعلى العكس من أنواع الأفلام سالفة الذكر، تكون بطلاً لقصة خاصة بها. فلا يعود الهدف المشترك هو ما يجمع هذه الشخصيات، بل بالأحرى موضوعة مشتركة.

فيروي لنا فيلم "Chacun Cherche Son Chat" لسيدريك كلابيش، قصة كلوي، الباريسية الشابة العزباء التي تبحث خلال الصيف في باريس عن قطها الذي فر منها. وعلى الرغم من أن موضوع الفيلم يكمن هنا تحديداً، إلا أنه ليس سوى ذريعة لبناء معرض من الشخصيات الطريفة تفتش كل شخصية منها عن شيء ما كما لو أن كلابيش يرغب في أن يقول لنا: «هذه هي حال الجميع». لأن ما تفتش عنه كلوي هو، في الواقع، معرفة من تكون، أن تجد ذاتها وأن تعثر على الحب. ويمكن اكتشاف مبدأ الأفلام الكورالية نفسه لدى سيدريك كلابيش في أفلام "L'Auberge Espagnole" و"Les Poupées Russes" و"Un Air De Famille" وفي زمن أقرب، في فيلم "Paris".

وتستعيد أنييس جاوي المبدأ نفسه في فيلم "Le Goût des autres" حيث تعاني الشخصيات المشكلة نفسها متمثلة في قبول الذات من خلال نظرة الآخرين.

عليك أن تحرص على عدم جعل المشاهد يتوه في الفيلم. ففي أفلام أنييس جاوي وسيدريك كلابيش وغيرها من الأفلام الكورالية، نجد شخصية رئيسية تتمحور حولها الحبكة نفسها كما تدور حولها كافة

الشخصيات الأخرى بما يجعل السيناريو يملك عموداً فقرياً. ويكمن خطر الفيلم الكورالي في تحوله إلى فيلم متعدد الحلقات[1] من ذلك النوع الذي يلقى استقبالاً سيئاً من جمهور المتفرجين.

ينتمي فيلم "Magnolia" لبول توماس أندرسون ببنيته شديدة التعقيد إلى فئة الأفلام الكورالية العظيمة فيما يعدُّ فيلم "Short Cuts" لروبرت ألتمان المرجع المطلق في هذا المجال.

وقد استخدم أليخاندرو غونزاليس إيناريتو هذا المبدأ في أفلامه الطويلة الثلاثة ("Amores Perros"، "21 Grams" و"Babel").

ويروي فيلم " Requiem For A Dream" لدارين أرونوفسكي مسيرة أربع شخصيات: شاب وصديقه المفضل وخطيبته وأمها. تتقاطع الشخصيات الأربع في الفيلم فتعيش لحظات مشتركة وأخرى مستقلة عن بعضها بعضاً ولكنها ترتبط جميعها، على وجه الخصوص، بتيمة الإدمان: الإدمان على المخدرات أو على الجنس أو على مشاهدة التلفزيون.

ويقدم لنا فيلم "Love Actually" لريتشارد كورتيس شخصيات مختلفة تشترك بتيمة الحب حيث يلتقي في القصة رئيس الوزراء البريطاني وكاتب تعس يلجأ إلى جنوب فرنسا وفتى مجنون بحب صديقته المفضلة...

عندما لا يكون البطل هو من نظنه

يكون تمييز البطل أمراً سهلاً في الغالبية العظمى من الحالات. بل إن عدداً كبيراً من الأفلام يمنح اسم البطل لعنوان الفيلم: "Rambo"، "Rocky"، "Indiana Jones And The Temple Of Doom" و"Gloria". بيد أن المظاهر قد تكون خادعة أحياناً.

---

(١) يتألف الفيلم متعدد الحلقات (Film à sketches بالفرنسية) من عدد من الفصول المتمايزة التي تجري على التوازي وتلتقي في ذروة مشتركة. ويكون كل فصل قصة مستقلة بحد ذاتها لا يربطها شيء بالقصص الأخرى حتى الوصول إلى الذروة. (المترجم)

فالبطل في فيلم "Amadeus" لميلوس فورمان ليس موزارت كما يمكن للمرء أن يتصور، بل هو، بالأحرى، أنطونيو ساليري الذي كان موسيقي بلاط ومنافساً للموسيقي العبقري. نرافق، منذ بداية الفيلم، ساليري الذي أصبح عجوزاً شبه خرف يحاول الانتحار. يعترف بجريمته للكاهن الذي جاء لمنحه سر الاعتراف: لقد قتل موزارت. وهكذا يروي لنا الفيلم بطريقة الفلاش باك سيرة حياة ساليري والأحداث التي قادته إلى أن يلتقي بموزارت ويغار منه ومن ثم يقتله. فالفيلم ليس إذن فيلماً تاريخياً عن حياة الموسيقي الشهير، بل إنه، في الواقع، فيلم تشويق يروي قصة جريمة غامضة. أما موزارت، فليس سوى ألعوبة في يد منافسه. فهو لا يفعل، بل ينخدع ويسقط في الفخ الذي نصب له.

وفي فيلم "Snow White and the Seven Dwarfs" لوالت ديزني، يسهل أن نتصور أن البطل هو بيضاء الثلج الجميلة. ولكنها في الواقع لا تفعل إلا قليلاً في الفيلم وهي لا تملك، في الواقع، هدفاً: فهي لا تتمتع، إذن، بالمميزات الأساسية التي يجب أن يحملها بطل الفيلم. كما أنها ساذجة وتسقط بسهولة في الأشراك التي تنصب لها. فلا بد من وجود شخصية بديلة تحمل سمات البطل: الساحرة الشريرة أو الأقزام السبعة. قد نجد أن الأقزام السبعة هم الشخصيات المثيرة، بيد أنهم ليسوا من يحرك الفعل، كبيضاء الثلج تماماً. إنهم في الواقع شخصيات منفعلة أكثر منها فاعلة.

فالبطل الحقيقي إذن هو الساحرة التي تملك منذ البداية هدفاً واضحاً: قتل بيضاء الثلج. أما التحدي أمامها فهو أن تبقى المرأة الأكثر جمالاً في المملكة. فيما تتمثل العقبات التي تقف في طريق الوصول إلى هدفها في الصياد الذي أخبرها كذباً أن بيضاء الثلج قد ماتت ثم في الأقزام السبعة الذين يقومون بكل شيء لإنقاذها.

إذا قارنا أفلام والت ديزني المختلفة التي تصور شخصيات أنثوية كفيلم "Cinderella" أو "Sleeping Beauty"، فسنلاحظ أنها تقدم شخصيات نسائية شديدة الخضوع، تسقط في الفخ، وتعجز عن النجاة دون معونة خارجية،

سحرية في أغلب الحالات (كالجنيات)، أو دون تدخل «الرجل» القادم على حصانه الأبيض الجميل. أما الأبطال الحقيقيون في هذه الأفلام فغالباً ما يكونون من يطلق عليهم اسم «الأشرار» لأنهم وحدهم من يقوم بالفعل. ويمكن للمرء أن يرى في ذلك شكلاً من أشكال النزعة الذكورية لدى والت ديزني ولكن هذه النزعة هي، على وجه الخصوص، انعكاس لحقبة لم تكن النساء خلالها بطلات (بالمعنى الحرفي للكلمة) في الأفلام إلا فيما ندر أو أنهن كن من صنف البطلات الكلاسيكيات اللواتي يمتن حباً أو أسى. وقد مضت فترة طويلة قبل أن تقدم السينما أفلاماً مثل "Alien" لريدلي سكوت أو "Gloria" لجون كاسافيتيس تكون أدوار البطولة الحقيقية للنساء.

فلنلاحظ، عند مقارنة هذين الفيلمين، شديدي التعارض من حيث الأسلوب، التقارب الشديد في البنية السردية لكل منهما: ففي الحالتين هنالك شخصية قوية وجذابة (ساليري والساحرة) لديها رغبة متوقدة (أن يكون الموسيقي الأفضل في العالم بالنسبة إلى ساليري وأن تكون المرأة الأجمل في المملكة بالنسبة إلى الساحرة). بيد أن هذه الرغبة يعارضها وجود شخصين يتفوقان عليهما (موزارت بالنسبة إلى ساليري وبيضاء الثلج بالنسبة إلى الساحرة). وهكذا يصبح كل من هذين الشخصين عائقاً أمام تحقيق رغبتيهما بحيث لا يعود هدف كل منهما سوى التخلص من هاتين العقبتين عبر الخديعة والدهاء: يجعل ساليري موزارت يظن أنه صديقه فيما تتخذ الساحرة هيئة سيدة عجوز كي تخدع بيضاء الثلج.

ويسمح لنا هذا التوازي، على الرغم من التباين الشديد بين هاتين القصتين من حيث السياق الزمني والسياق الثقافي لكل منهما، أن نسجل وجود بنية سردية عابرة للحكايات والأساطير حتى في الأفلام.

يروي لنا فيلم "Titanic" لجيمس كاميرون قصة حب مستحيل على متن السفينة الشهيرة التي كانت في طريقها إلى الغرق. فمن هي الشخصية الرئيسية في الفيلم: جاك الذي يجسده ليوناردو ديكابريو أو روز التي تلعب دورها كيت وينسليت؟ يبدو واضحاً أنه حتى ولو كان لجاك دور رئيسي في

الفيلم، فإن روز هي بطل الفيلم الحقيقي. فهي التي نجت وقصتها هي ما يرويه الفيلم على شكل فلاش باك طويل. كما أن روز هي التي تخضع لأكبر قدر من التطور حتى ولو أن موت جاك يمثل نوعاً من التغيير. كان جاك، في الفترة التي التقى فيها روز، فتى فقيراً، لم يهب الاحتكاك بتلك الشابة المتحدرة من المجتمع الراقي. وقد تعلم من خلالها أن الحب يستطيع أن ينافس الحدود الاجتماعية ولكن حالته النفسية العميقة لم تنقلب نتيجة لهذا الاحتكاك ولم يتطور من الناحية السيكولوجية إلا بصورة سطحية. أما الأمر بالنسبة إلى روز فقد كان على النقيض من ذلك. فقد قدمت لنا منذ البداية بوصفها تنتمي إلى أسرة بورجوازية ولكنها مفلسة وقد وعد بها خطيب شاب ثري. لم تكن قد التقت بأناس من عامة الشعب من قبل وعاشت في عالم مغلق دون أن تكون لديها أية فكرة عن ماهية العالم الخارجي الحقيقي. والعالم الخارجي سيأتي إليها عندما تلتقي ذلك الشاب الجميل الفقير والفنان الذي يعرف كيف يفتح قلبها وعقلها. تفهم روز عند الاتصال به كم تكره حياتها وأسرتها وذلك الخطيب الذي دفعت إليه دفعاً. تفهم لذة الحب الجسدي ويتبين لها ما يمكن أن تكون عليه الحرية. وفي نهاية الفيلم، تسمح لها تضحية جاك أن تصبح امرأة حرة، تمتطي صهوة جواد وتقود طائرة، أو بكلمة واحدة، أن تعيش حياتها.

فروز إذن هي البطل الحقيقي للفيلم لأن ساعات الفيلم الثلاث لم ترو لنا شيئاً تقريباً خلاف انعتاق امرأة كانت أسيرة شرطها الخاص. ونحن لسنا هنا، من وجهة نظر معينة، بعيدين جداً عن قصة "Snow White and the Seven Dwarfs" أو عن غيرها من قصص الأميرات السجينات. ولكن السجن بالنسبة إلى روز لم يكن شيئاً خلاف حياتها والأغلال الأسرية والاجتماعية التي كانت تقيدها. أما الفارس المقدام الآتي لنجدتها فليس سوى جاك فيما يمثل الخطيب شخصية التنين الشرير.

وهكذا، فإننا ننصح بشدة كل من يرغب في أن «يروي قصصاً» أن يعتمد على أشكال التعبير الميثودولوجي المختلفة وعلى الحكايات والقص الديني على تنوعه (الكتاب المقدس، القرآن، ...) لأن هذه القصص متجذرة فينا، عن وعي أو عن لا وعي، وهي ما يشكل فينا الإحساس الدرامي.

البطل المضاد

البطل المضاد بالتعريف هو الشخصية التي تقف في مواجهة البطل: تلك التي تدعى بصورة عامة باسم «الشرير».

كي تكون شخصية البطل المضاد فعالة، يجب أن تصنع بالعناية نفسها التي تصنع فيها شخصية البطل، كي لا تتحول، كما يحدث في كثير من الأحيان، إلى مجرد كاريكاتير.

من الأبطال المضادين، في فيلم "Batman Returns" لتيم بورتون، شخصية البطريق وهو شرير رائع لأن خصاله الجسدية والنفسية كانت على قدر كبير من النجاح. قدم لنا البطريق بوصفه مخلوقاً نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان يتغذى على الأسماك النيئة ويعيش في المجاري. وهدفه هو غزو مدينة غوثام والقضاء على الرجل الوطواط وهو ما يجعله يحتل دور البطل المضاد. بيد أن البطريق شخص حزين أيضاً يعاني طفولة بائسة وهو ما يجعل المتفرج يتعاطف معه كما يتعاطف مع شخصية المرأة القطة.

ويمكن أن نلاحظ أن أفلام والت ديزني غالباً ما تنجح بمقدار نجاح الشرير. والواقع هو أن أفلام ديزني، بدءاً من شخصية كويلا في فيلم "The Hundred and One Dalmatians" ووصولاً إلى شخصية الملكة الشريرة في "Snow White and the Seven Dwarfs"، غنية بأشرار مبهرين إلى درجة تصبح معها الشخصية الرئيسية باهتة في بعض الأحيان.

وهكذا، فإن الأمر يتعلق بالوصول إلى التوازن لأن المشاهد غالباً ما يتماهى بصورة طبيعية مع الشخصية الأفضل بناء.

لا يندر أن تخلق في الأفلام صلة قرابة بين البطل والبطل المضاد. فالأبطال المضادون الذين ينتمون إلى الأسرة نفسها يشكلون محركاً روائياً غاية في القوة وهو ما تعلمنا إياه التراجيديات اليونانية.

ومن الأمثلة الأكثر شهرة ملحمة "Star Wars" والعلاقة التي تربط لوك سكايووكر، أنموذج البطل المطلق الذي لا تشوبه شائبة، بدارك فيدور

المتوحش الذي يمثل قوى الظلام، أي الشر المطلق. فكم كانت مفاجأة المتفرجين عظيمة عندما سمعوا للمرة الأولى تلك الجملة التي يقولها دارك فيدور والتي أصبحت رمزاً: «لوك، أنا أبوك». وهي جملة استعادها عدد من الأفلام كفيلم "Spaceballs" لميل بروكس حيث يقول ذو الخوذة السوداء، الشخصية الشريرة: «أنا أبوك» وسط دهشة البطل قبل أن يقول مرة أخرى: «لا، أنا أمزح، أنا لست أباك!».

وفي فيلم "Splender in The Grass" لإيليا كازان، تشكل الأسرة بطلاً مضاداً قوياً: رجل نفط ثري من كانساس يأمل في تزويج ابنه باد البالغ من العمر ثمانية عشر عاماً من وارثة ثرية. ولكن باد يحب دياني، وهي ابنة صاحب متجر، ويأمل أن يصبح مجرد صاحب مزرعة مواشٍ. وهكذا، تندلع بين باد وأبيه حرب بلا رحمة.

والأمر نفسه نجده في فيلم "Kill Bill" لكوينتن تارانتينو حيث تفتش بطلة الفيلم عن عدوها اللدود الذي ليس سوى زوجها السابق ومعلمها، وفي "Godfather" حيث يصبح مايكل كورليوني العدو اللدود لشقيقه فريدو إلى الحد الذي يدفع به إلى قتله وأيضاً في أفلام مثل "Thy Yards"، "Rain Man"، "Romeo and Juliet"، "A River Runs Through It"، "Rocco And His Brothers"، ...

ويمكننا، في فيلم "Heat" لمايكل مان، أن نقول إن آل باتشينو، الشرطي، هو البطل وإن روبرت دينيرو، اللص، هو البطل المضاد كما يصح قول العكس لأن الشخصيتين تتشابهان وتعدُّ كل منهما الصورة العكسية للشخصية الأخرى كما تصرحان بذلك في أحد المشاهد.

ويروي لنا فيلم أكثر إضحاكاً، هو "The War Of Roses" لداني ديفيتو، قصة زوجين نموذجيين يعلنان لحظة طلاقهما حرباً ضروساً بينهما.

ويقدم لنا فيلم "The Indian Runner" غموضاً ساحراً حين يجعل من شقيقين رجلاً واحداً بوجهين. يروي الفيلم قصة شقيقين يلتقيان ببعضهما بعضاً. جو شرطي في مدينة أمريكية صغيرة، متزوج ورب أسرة. أما فرانك، فهو لص

صغير أعزب قضى فترة في السجن. إن كل ما في هاتين الشخصيتين يضعهما على طرفي نقيض: فالأول رقيق فيما الآخر عنيف ومدمن على الكحول. وهكذا يصنع توصيف هاتين الشخصيتين منهما شخصين متناقضين تماماً. يبدأ الفيلم بعودة الشقيق الثاني من فيتنام التي خدم فيها كجندي. ويكون هدف الشقيق الأول، رغماً عنه إلى حد ما، أن يساعد شقيقه على الاندماج في المجتمع (دون جدوى).

نتصور في البداية أننا في صدد شخصين مختلفين يسعى كل منهما إلى التآلف مع الآخر، ولكن الأمر يتعلق، في الواقع، بشخص واحد يواجه ذاته البديلة الشريرة القابعة في الظل محاولاً أن يناضل ضد إغواء أن يتحول إلى المقلب الآخر: وهكذا، يدفع جو الشيطان عنه بصورة نهائية عندما يسمح لشقيقه أن يرحل. يشعر المرء طيلة الفيلم أن ذلك الرجل الهادئ ظاهرياً يغلي من الداخل فيما يمثل الشقيق العنيف والكحولي، والحر بمعنى من المعاني، كل الإغراءات التي ينبغي عليه أن يقاومها كي يبقى أباً طيباً وزوجاً صالحاً. وليست مجابهة كهذه بعيدة كل البعد عن تلك التي يعيشها لوك سكايووكر عندما يجابه ذلك الوالد الذي يطلب منه أن ينضم إليه في الجانب المظلم.

ويستخدم جون وو هذا الغموض في فيلم "Face/Off" شديد الغرابة وشبه النفسي حيث يجد الطبيب والشرير نفسيهما يتبادلان وجهيهما. وقد تمت معالجة عملية تبادل الأوجه هذه، التي تم تصويرها هنا بطريقة براغماتية للغاية، بصورة أقل مباشرة على الرغم من كونها واضحة بذات المقدار، في فيلم "Persona" لإنغمار برغمان الذي يروي قصة المجابهة بين الممثلة الكوميدية التي غدت بكماء والممرضة التي تعنى بها. ومع تقدم الفيلم، يبدأ برغمان بالتلميح أن هاتين المرأتين ليستا إلا امرأة واحدة إلى أن نصل إلى تلك اللقطة الشهيرة الرائعة التي يمتزج فيها وجهاهما في المرآة.

لقد رأينا في هذا الفصل أن اختيار بطل (أو أبطال) فيلمك يعد أمراً حاسماً لأن نجاح القصة يعتمد إلى حد بعيد على هذا الاختيار. أما وقد اخترت بطلك، فعليك الآن أن تمنحه هدفاً يسعى إلى بلوغه.

تحديد الأهداف

السؤال الدرامي

ينبغي لأي فيلم أن يسمح بتلخيصه بـــ «سؤال درامي»، أي السؤال التالي: «هل سيتمكن بطل الفيلم من تحقيق أهدافه؟".

يكمن في كل سرد درامي الديناميكية التالية:

بطل ←——————— هدف

فلكي تستقطب اهتمام المتفرج بما سوف تقصه عليه في ما يزيد عن تسعين دقيقة، عليه أن يفهم ما يحرك بطل الفيلم. أي أن المتفرج، وبكلمة واحدة، يريد معرفة ما ترويه له.

وفيما يلي الأسئلة الدرامية لبعض الأفلام:

- هل سيتمكن الأطفال من الإفلات من الكاهن الزائف؟ ("The Night of The Hunter" لتشارلز لاوتون).
- هل سيتمكن الشقيقان بلوز من إنقاذ دار الأيتام التي تربيا فيها؟ ("The Blue Brothers" لجون لانديس).
- هل سيفلت بايب ليفي من النازيين؟ ("Marathon Man" لجون شليزينغر).
- هل سيكتشف جايسون بورن حقيقة هويته؟ ("The Bourne Identity" لدوغ ليمان).
- هل سينجح إي تي في العودة إلى موطنه؟ ("E.T. the Extra-Terrestrial" لستيفن سبيلبرغ).

- هل سينجح بيلي إيليوت في أن يصبح راقصاً؟ ("Billy Elliot" لستيفن دالدراي).
- هل سيتمكن ترافيس من العودة إلى زوجته ("Paris, Texas" لفيم فندرز).
- هل ستنجح كلاريس سترلينغ في القبض على القاتل المتسلسل؟ ("The Silence Of The Lambs" لجوناثان ديم).

يمكن لهذه اللائحة أن تمتد إلى ما لا نهاية، بيد أن الأكثر إثارة هو أن تحاول بنفسك أن تجد في الأفلام التي تحبها السؤال الدرامي الذي يطرحه كاتب السيناريو.

يقودنا الحديث عن «السؤال الدرامي» إلى الحديث عن «الجواب الدرامي» بالضرورة، والمتفرج لن يغفر لكتاب السيناريو الذين يتركونه في حالة تشويق حتى نهاية الفيلم. فمن الضروري إذن، قبل أن تبدأ في الكتابة، أن تعرف الإجابة، أي نهاية قصتك.

الهدف الذريعة

يحصل أحياناً أن لا يكون اهتمام كاتب السيناريو متمحوراً حول هدف بطل فيلمه، بل يفضل، بدلاً من ذلك، أن يركز على العلاقات بين الشخصيات كما يفعل ألفرد هتشكوك أحياناً. ففي مقابلاته مع فرانسوا تروفو، يقول هتشكوك إنه، مع وعيه الكامل بضرورة وضع هدف لشخصيته، فقد ابتكر كلمة "Macguffin" التي تدل على شيء ما يستخدم ذريعة لإطلاق الحبكة.

ففي فيلم "Notorious" لإنغمار برغمان، تفتش كل من إنغريد برغمان وكاري غرانت عن اليورانيوم، ولكن ذلك لم يكن سوى الاستثناء في الفيلم لأن ما يهتم المخرج لأجله حقاً هو العلاقة بين هاتين الشخصيتين، أليس وديفلن. والأمر نفسه نراه في فيلم "Psycho" الذي لم يكن المال الذي سرقته ماريون كراين في البداية سوى حجة للفيلم برمته حيث تم إهمال هذا الحدث كلياً في المراحل اللاحقة للفيلم.

والفكرة نفسها نصادفها في فيلم "Pulp Fiction" لكوينتن تارانتينو حيث نشاهد طيلة الفيلم حقيبة سفر تنتقل من يد إلى أخرى مسببة جرائم قتل وحوادث تبادل إطلاق النار دون أن يكشف لنا أبداً محتواها في استعادة واضحة لفيلم "Kiss Me Deadly" لروبرت ألدريتش.

إن ما يعني كاتب السيناريو من استخدام Mcguffin في الفيلم هو التقلبات التي ستعيشها شخصيات الفيلم بسبب هذا الشيء الذي ليس هو بحد ذاته سوى ذريعة. ففي فيلم "The Jewel of The Nile"، تكون العلاقة بين جوان وجاك هي محور اهتمام كاتب السيناريو وليست الماسة بحد ذاتها. وفي فيلم "Stand By Me" ليست الجثة التي ينطلق الفتية الأربعة للبحث عنها سوى ذريعة لوضعهم على الطريق ومراقبة نقاشاتهم وفهمهم للحياة.

منح الشخصية (الشخصيات) هدفاً

ينبغي للهدف الذي يقع في قلب السؤال الدرامي أن يلتزم بعدة قواعد.

أولاً، ينبغي للهدف أن يكون فريداً لأن المتفرج يجب أن يشعر بأهميته بالنسبة إلى البطل. وبديهي أن يقسم هذا الهدف، الذي سوف نطلق عليه اسم «الهدف العام»، مع تقدم الفيلم إلى «أهداف محلية» مختلفة، على البطل بلوغها في سبيل الوصول إلى هدفه النهائي.

كما ينبغي أن يعرَض الهدف بوضوح: فمن الضروري أن يفهم المتفرج بسرعة كافية ما يحرك البطل كي تنجح عملية التماهي معه. إذ أن وضع هدف شديد التعقيد أو شديد الغموض أو لم يتم شرحه بصورة جيدة قد يجعل المتفرج يفقد اهتمامه بالقصة.

وينبغي للهدف أن يكون مصدراً للعقبات والصراعات بالنسبة إلى البطل حيث تصبح الصعوبات التي يصادفها مصدراً للتطور الدرامي للقصة لأنها تسير بالبطل في طريق التحول الضروري.

إذا وصل البطل إلى هدفه بسهولة، يفقد الفيلم إثارته. وعلى العكس من ذلك، فإن وضع عقبات قوية بصورة مفرطة يهدد بإيقاع الفيلم في المبالغة كما هي عليه الحال في الكثير من أفلام الحركة.

نادراً ما يعرف المتفرج، أو حتى البطل نفسه، الهدف منذ بداية الفيلم. وعلى العكس من ذلك، كان لبطل فيلم «حدث ذات مرة في الغرب»[١] لسيرجيو ليوني، الذي جسد دوره تشارلز برونسون، هدف منذ ما قبل بداية الفيلم لأنه يريد أن يثأر من رجل قتل شقيقه قبل ثلاثين عاماً. غير أن المتفرج لا يعلم ذلك إلا بعد مضي ثلاث ساعات من الفيلم وهو خط في كتابة السيناريو شديد الخطورة. ولكن جهل المتفرج هدف رجل الهارمونيكا لم يشعره بالحنق لأن كاتبي السيناريو أوليا اهتماماً كافياً لتطوير الحبكات الثانوية الكفيلة بإبقاء المتفرج مشدوداً إلى الفيلم.

وفي فيلم "Momento" لكريس نولان، يعرف البطل منذ بداية الفيلم أنه يريد العثور على قاتل زوجته ولكن المتفرج لا يفهم ذلك إلا بالتدريج.

ويروي فيلم "Scarecrow" قصة رجلين، ليونيل وماكس، يلتقيان على الطريق. والهدف بالنسبة إلى ماكس، الخارج من السجن حديثاً، أن يؤسس مشروعاً لغسل السيارات. أما ليونيل، الذي أمضى خمسة أعوام في المارينز، فهدفه الذهاب إلى ديترويت للعثور على زوجته وابنه. يقرر الاثنان أن يمضيا في الرحلة سوياً. وعلى الرغم من أن كلاً من الشخصيتين كان يعرف هدفه منذ بداية الفيلم، إلا أن المتفرج لن يعرف ذلك إلا في نهاية الفصل الأول عندما يبوح كل منهما للآخر بحلمه السري، في مشهد تجري أحداثه في مطعم.

بيد أننا لا نصادف هذا النموذج كثيراً. إذ غالباً ما يفضل كتاب السيناريو تقديم شخصياتهم والجو العام للفيلم والديكورات قبل أن يمنحوا شخصياتهم هدفاً. ويسمح ذلك بخلق حالة من التعاطف مع الشخصية قبل أن تغوص في موقف استثنائي عليها الخروج منه. كقاعدة عامة، يجب أن يصبح

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم C'Era Una Volta Il West باللغة الإيطالية. (المترجم)

هدف بطل الفيلم واضحاً في نهاية الفصل الأول من الفيلم أي بعد ما يقارب ثلاث عشرة إلى عشرين دقيقة من بداية الفيلم وعندها ندخل في أحداث الفصل الثاني. ولكننا سوف نتحدث عن ذلك في الفصل من هذا الكتاب المخصص للبنية السردية.

من المهم بالنسبة إلى المتفرج أن يكون الهدف محدداً للغاية: فلا يمكننا على سبيل المثال أن نعدَّ «تحقيق السعادة» هدفاً ذا طبيعة سينمائية لأنه شديد الإبهام والتجريد. فإذا أردت أن تروي قصة رجل يريد أن يكون سعيداً، فعليك أن تعثر على ترجمة محددة لهذا الهدف: أن يتزوج من محبوبته، أن يحصل على المال، أن يجد عملاً أو أن يكون، ببساطة شديدة، وحيداً لا يفعل شيئاً.

فهدف كل من بطلي فيلم "Starngers On A Train" هو التخلص من شخص في محيطه وهو هدف شديد الوضوح وسهل الفهم بالنسبة إلى المتفرج.

من المهم كذلك أن لا يكشف عن الهدف في وقت متأخر أكثر مما ينبغي تحت طائلة خسارة المتفرج. ففي فيلم "Mad Max" لجورج ميلر، يكون هدف الانطلاق لبطل الفيلم، ماكس روكاتانسكي، وهو شرطي خارق، مرتبطاً بمهنته، أي القبض على قطاع الطرق. في بداية الفيلم، يعترض ماكس درب رجل عصابات يقتل نفسه عند عجلة سيارته. ومنذ تلك اللحظة، يقع الفيلم في شيء من الركود لأن القصة تنتقل فجأة إلى أصدقاء رجل العصابات الذين يكون هدفهم الانتقام من ماكس. تلي ذلك مشاهد تتناوب عليها وجهة نظر ماكس ووجهة نظر العصابة الأمر الذي يشعر المتفرج بالضياع بعض الشيء لأن الشخصية التي قدمت له بوصفها بطل الفيلم تنتقل إلى الصفوف الخلفية في الحبكة. ثم يقتل الأشقياء زوجة ماكس وابنه محققين بذلك هدفهم ويصبح لدى ماكس هدف جديد هو الثأر. وهكذا تروي الدقائق الخمس عشرة الأخيرة من الفيلم محاولات ماكس تحقيق هدفه الذي أصبح شديد الوضوح بالنسبة إلى المتفرج.

لا تتمتع بنية الفيلم بتوازن جيد لأن قسماً كبيراً من الفصل الثاني من الفيلم يعيش حالة من التأرجح يجد المتفرج نفسه خلالها حيال بطل ليس لديه هدف قوي. وبالمقابل، ومنذ مقتل زوجته وابنه، يرتفع إيقاع الفيلم لأن البطل يستعيد

مكانته في القصة. بيد أن هذا التأرجح في السيناريو وجد تعويضاً له، في هذه الحالة بالذات، في المهنية العالية في تصوير الفيلم الذي مثل، عام ١٩٧٩، ثورة حقيقية في صناعة أفلام العنف وفي تصوير عوالم ما بعد الكارثة.

وإذا رغبنا في الحديث عن أفلام ذات بنية مشابهة إلى حد ما، فإننا نفضل فيلم "Straw Dogs" لسام بيكينباه الذي يروي قصة مدرس رياضيات دمث ومرتب يتحول، إثر اغتصاب زوجته، إلى منتقم منهجي وعنيف. ويكمن الفرق الجوهري بين الفيلمين في أن الأخير يضع أمامنا منذ البداية المؤشرات التي تدلنا على أن حالة تحول في طريقها إلى الحصول كما أن بطله فريد ومعرف بوضوح.

أبطال دون أهداف

يروي لنا جورج لوكاس في فيلم "American Graffiti" قصة عصبة من الفتيان في أميركا الستينيات. لا يتضمن الفيلم، الذي تتراوح أحداثه بين سباقات السيارات والقبلات الأولى، حبكة فعلية وليس لبطله الذي جسد شخصيته رون هوارد هدف.

يسرد فيلم "Les Vitelloni" لفيديريكو فيلليني بضعة أيام من حياة عصبة من أصدقاء خاملين في إيطاليا ما بعد الحرب. وهنا أيضاً لا توجد حبكة حقيقية، بل إننا نتابع حياة التيه التي تعيشها شخصيات الفيلم بفرح.

يمكن اعتبار موضوع هذين الفيلمين «حولية» أو «شريحة حياتية» لأن همها هو إظهار الشخصيات في احتكاكها ببيئتها أكثر منه سرد حبكة خارجية محتملة. ويكمن الخطر في الأفلام المبنية على هذه الشاكلة في أن المتفرج قد يقول: «لا يحصل شيء في هذا الفيلم» دون أن يكون مخطئاً كلياً حتى لو كان الفيلم حافلاً بالتفاصيل والحبكات الصغيرة. وهذا ما فعله مارتن سكورسيزي في فيلم "Mean Streets" الذي يتابع حياة بضعة أفراد في الحي الإيطالي في نيويورك أو ما يقوم به باري ليفنسون في "Liberty Heights" وهو حولية

أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية كما هي عليه الحال غالباً في هذا النوع من الأفلام. ويمكننا أن نذكر كذلك فيلم "The Last Picture Show" لبيتر بوغدانوفيتش.

ونجد المبدأ نفسه في فيلم "M.A.S.H" لروبرت ألتمان وهو حولية غرائبية بهيجة تدور حول الحرب الكورية. تجري أحداث الفيلم في مستشفى عسكري ونتابع فيه المغامرات الخيالية لبضع شخصيات زاهية. وعلى الرغم من ذلك، لا توجد في الفيلم حبكة بالمعنى الدقيق للكلمة.

ويروي لنا فيلم "Dans La Ville Blanche" لألن تانور قصة بول الذي يعمل ميكانيكياً على متن سفينة والذي يترك عمله كي يتسكع في شوارع لشبونة. وهنا أيضاً، لا يملك بطل الفيلم هدفاً معلناً كما يقر هو نفسه بذلك.

غالباً ما تتكرر الأهداف من فيلم إلى آخر على الرغم من أن معالجتها تتم بأشكال مختلفة:

- الانتقام ("Kill Bill"، "Death And The Maiden"، " C'Era Una Volta IlWest"، "Crossing Guard"، "One Deadly Summer"، "Carrie"، "Manon Des Sources"، ...).
- الإثراء ("Jackie Brown"، "Il buono, il brutto, il cattivo"، "Bonnie And Clide"، "Goodfellas"، "The Night Of The Hunter"، "Le Salaire De La Peur"، ...).
- البحث عن كنز ("The Goonies"، "Treasure Island"، " King Solomon's Mines"، ...).
- الفوز بمباراة (سلسلة أفلام "Rocky"، "Million Dollar Baby"، " A League of Their Own"، ...).
- إغواء شخص ما ("Cyrano de Bergerac"، "Lolita"، " When Harry Met Sally"، " Les Liaisons dangereuses"، "Sunrise"، "Les Bronzés"، "City Lights"، "Bridget Jones's Diary"، "Punch-Drunk Love"، "There's Something About Mary"، "Groundhog Day"، ...).

- العثور على غرض مفقود ("Excalibur"، " Indiana Jones And The Raiders Of The Lost Ark"، "Lord of The Rings"، " Romancing the Stone"، ...)
- القيام بعرض ("The Producers"، "Fame"، "All That Jazz"، " The Red Shoes"، "The Commitments"، ...).
- النجاة ("Alive"، "Delivrance"، "Cast Away"، " The Poseidon Adventure"، " The Towering Inferno"، ...).
- العثور على عمل ("Tootsie"، " The Grapes of Wrath"، " Le Couperet"، ...).
- العودة إلى الوطن ("E.T. the Extra-Terrestrial"، "After Hours"، "The Wizard of Oz"، ...).
- تجاوز حالة الحزن («غرفة الابن»[1]، «كل شيء عن أمي»[2]، ...).
- الموت ("Mar Adentro"، "La Grande Bouffe"، "Le Feu Follet"، "Leaving Las Vegas"، ...).
- القضاء على شرير ("Inspector Harry"، "Alien"، ...).
- إنقاذ العالم ("Independence Day"، "Armageddon"، " Le Cinquième Élément"، ...).
- وقائع قانونية ("Erin Brokovich"، "The Insider"، ...).
- تصوير فيلم ("La Nuit Américaine"، "Living In Oblivion"، "Singin' in the Rain"، "Ed Wood"، ...).
- التحقيق في جريمة ("Fargo"، "Snake Eyes"، " The Silence Of The Lambs"، "Chinatown"، "Manhattan Murder Mystery"، " Who Framed Roger Rabbit"، ...).

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم La stanza del figlio باللغة الإيطالية. (المترجم)

(٢) العنوان الأصلي للفيلم Todo sobre mi madre باللغة الإسبانية. (المترجم)

- الإفلات من النازيين ("Le Pianiste"، "La Grande Vadrouille"، "Marathon Man"، ...).
- استرجاع الذاكرة (ثلاثية "Jason Bourne"، "Memento"، ...).
- الحماية ("Gloria"، "محاربو الساموراي السبعة"، ...).
- التعطش إلى السلطة ("Godfather"، "Scarface"، " American Gangster"، "Citizen kane"، "Eve"، ...).
- الهروب ("The Shawshank Redemption"، "Papillon"، " The Great Escape"، "Escape From Alcatraz"، ...).

الصياغة الدرامية للهدف

الوسائل التي هي في متناول البطل

لا يكفي أن تجد هدفاً جيداً لبطلك، أي هدفاً محدداً بوضوح ويتمتع بقدر كاف من الإثارة. إن ما يجعل فيلمك يتميز عن سواه من الأفلام هو الطريقة التي تجعل الشخصية تصل إلى هدفها. أي بمعنى آخر: ما هي الوسائل التي سيستخدمها البطل من أجل تحقيق هدفه؟

يعدُّ الحصول على عمل من الأهداف التي كثيراً ما تستخدم في السينما ولكنه يأخذ أشكالاً شديدة التنوع بحسب ما إذا كنت تكتب فيلماً كوميدياً أو دراما اجتماعية. فالبحث عن عمل لدى كين لوتش لا يماثل البحث عن عمل في فيلم "Tootsie" لسيدني بولاك مثلاً. فالبطل في فيلم "Tootsie" ممثل كوميدي عاطل عن العمل يقرر كي يخرج من هذا الوضع أن يتنكر بزي امرأة فيحصل على عمل على الفور تقريباً. والبطل في فيلم "Le Couperet" لكوستا غافراس عاطل عن العمل بدوره. ولكنه يقرر، في سبيل الحصول على عمل، أن يقتل جميع منافسيه. فنحن إذن إزاء الهدف نفسه ولكن أساليب تحقيقه مختلفة كلياً.

تستخدم بعض الشخصيات ذكاءها كي تحل قضية (سلسلة أفلام شيرلوك هولمز أو أيضاً المفتش روليتابيل في فيلم "Le Mystère de la chambre jaune"

لبرونو بوداليديس) فيما تلجأ شخصيات أخرى إلى القوة (سلسلة أفلام «المفتش هاري»، ...).

تعدُّ الطريقة التي تحاول فيها الشخصية بلوغ غايتها جزءاً من سماتها التي ترغمها على استخدام الأسلوب المحدد.

التحدي

كي يعمل فيلمك كما ينبغي، يجب أن يرتبط الهدف بتحد قوي هو ما يمكن للبطل أن يخسره أو أن يفوز به في طريقه إلى الهدف الذي حدد له.

يمكنك إذن أن تتساءل: «إلى أي حد يمكن أن يمضي بطل فيلمي كي يصل إلى هدفه؟» أو: «لماذا يكتسي وصوله إلى هدفه كل هذه الأهمية؟». وكلما ازدادت التحديات، ازدادت القصة إثارة.

ففي فيلم "Les Fugitifs"، نشاهد منذ البداية فرانسوا بينيون (بيير ريشار) يرتكب عملية سطو بطريقة خرقاء تماماً. فهدفه إذن كسب المال ونحن نحس بقنوطه. ويتبدى التحدي بوضوح عندما يخبر جان لوكاس (جيرار ديبارديو) أنه سطا على المصرف كي يحصل على المال الكافي لإجراء عملية جراحية لابنته. وعلى الفور، تحظى الشخصية بتعاطفنا.

أما التحدي الأكثر وضوحاً، فهو خطر الموت. ففي فيلم "Le Pianiste" لرومان بولانسكي، يكون على البطل أن يختبئ وأن يتعلم العيش وسط الأنقاض كي يتجنب ترحيله إلى معسكرات الموت. ويفهم المشاهد هدفه منذ البداية ويصبح التحدي شديد الوضوح.

عادة ما يكون هدف البطل في الأفلام البوليسية القبض على المذنب. ولكن الاكتفاء بهذا الأساس يجعل التحدي يزول كلياً تقريباً، إذا استثنينا قيام المحقق بعمله على أكمل وجه. فالتحدي يصبح أكثر إثارة إذا أصبح البطل جزءاً من القضية وإذا أصبحت حياته أو حياة أسرته مهددة. فالإثارة في فيلم "Seven" مثلاً تتأتى، من بين أمور أخرى، من واقع أن القضية قلبت الحياة الخاصة للشخصية

التي يجسدها براد بيت رأساً على عقب. وفي فيلم "The Silence Of The Lambs"، تتعلم كلاريس سترلينغ الكثير عن نفسها أثناء قيامها بالتحقيق لأن علاقتها بهانيبال، المحكومة أصلاً بحاجتها إلى حل القضية، تنعطف بسرعة شديدة باتجاه التحليل النفسي.

يمكن للتحدي أن يكون شخصياً تماماً بالنسبة إلى البطل. ويتضمن فيلم "Point Blank" لجون بورمان حالة شديدة في تطرفها حيث يكون هدف الشخصية التي لعب دورها لي مارفن شديد الوضوح ويتم التعبير عنه في فترة مبكرة جداً من الفيلم: استعادة ٩٣ ألف دولار يدين بها لزعماء منظمة مافيوية. والواقع أن عبارة «أريد دولاراتي الثلاثة والتسعين ألفاً» هي من العبارات المتكررة في الفيلم. بيد أن التحدي الذي يواجهه البطل هو أكثر من مجرد المال: فقد تحولت المسألة بالنسبة إليه إلى قضية شرف وصار مستعداً للقيام بأي شيء كي يستعيد ماله، حتى لو اضطر إلى قتل كل من يقف في طريقه. وعندما يعرض عليه شخص آخر مبلغاً أكبر من المال إذا لم يقتله، يرفض لي مارفن، فالمسألة تحولت بالنسبة إليه إلى هاجس جعلها تتجاوز هدفه الأصلي. يتخذ الفيلم جانباً شبه تجريبي وهوسي وهو ما كان يرمي إليه المخرج أصلاً.

والهدف العملي لبطلتي فيلم "Thelma And Louise" الإفلات من الشرطة فيما هدفهما السيكولوجي هو الإفلات من الانغلاق الذي يسم حياتيهما إلى حد أنهما تفضلان الموت في النهاية على العودة إلى ما كانت عليه حياتيهما من قبل. فالموت، من جهة، يمثل إخفاقاً في الوصول إلى هدفهما، غير أن الابتسامة التي ترتسم على وجهيهما عندما تقفزان من الجرف تظهر أنهما حققتا بالموت الحرية المنشودة.

فلنتحدث، لتوضيح الفكرة نفسها، عن فيلم " Butch Cassidy And The Sundance Kid" لجورج روي هيل الذي يكون بطلاه الخارجان على القانون مستعدين لفعل أي شيء للحفاظ على حريتهما إلى حد يجعلهما يفضلان، في مشهد ختامي شهير، أن يموتا معاً بدلاً من أن ينتهي الأمر بهما في السجن.

ونستطيع، في السياق نفسه، أن نذكر فيلم "Bonnie and Clide" وكافة الأفلام المقتبسة من مسرحية «روميو وجولييت» لوليم شكسبير التي يفضل فيها البطلان الموت عن أن يعيشا منفصلين.

تقدم بعض الأفلام شخصيات أقل نبلاً بكثير كتلك التي يجسدها همفري بوغارت في فيلم "The Maltese Falcon" لجون هيوستن والذي يكون هدفه العملي العثور على تمثال صغير فيما التحدي أن يحصل على المال المخصص كتعويض له في حال نجاحه بالمهمة.

وفي المقابل، يمكن للتحدي أن يتجاوز بطل الفيلم وهي الحال في غالبية أفلام الحركة. فالهدف بالنسبة إلى أبطال فيلم "Armageddon" لمايكل باي هو تدمير نيزك يهدد بالاصطدام بالأرض: فالتحدي هو بالطبع إنقاذ الجنس البشري. والهدف في فيلم ينتمي إلى صنف آخر من الأفلام، هو "JFK" لأوليفر ستون، هو إثبات أن كينيدي كان ضحية مؤامرة ويكمن التحدي بالتالي في تنظيف السياسة الأمريكية وتقليص الفساد.

التحدي بوصفه انعكاساً للعصر

يعتمد مدى قبول الفيلم لدى الجمهور على التحدي الذي اختاره كاتب السيناريو. إذ يتأثر المتفرج بالشخصية التي يكون التحدي أمامها نشر السعادة في العالم أكثر بكثير من تلك التي يكون التحدي عندها الإثراء الشخصي.

ويمكن للمرء أن يلاحظ أن صنف الأبطال الذي كان سائداً في أفلام جون هيوستن قد زال من الشاشات تماماً تقريباً عندما أصبح الجمهور أكثر تطلباً للأبطال الإيجابيين. بيد أن سينما السبعينيات، ولاسيما الأمريكية منها، كانت حافلة بهذه الشخصيات التي كانت تدعى في ذلك الوقت «البطل العكسي»[١]:

---

(١) Antihero بالإنكليزية في تمييز له عن مصطلح البطل المضاد (antagoniste). وهو في الأدب البطل الذي تنقصه الخصال البطولية (الأخلاق، المثل العليا، الشجاعة، النبل، ...). (المترجم)

ترافيس بيكل في "Taxi Driver" لمارتن سكورسيزي، المفتش هاري، جاك غيتس في "Chinatown" لرومان بولانسكي، باري ليندون في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه لستانلي كيوبريك، سوني ورتزيك في "Dog Day Afternoon" لسيدني لوميت، روبرت دوبيا في "Five Easy Pieces" لكارول إيستمان وبوب رافلسون.

فقد كان لهذه الشخصيات أهداف أقل إيجابية مما هي عليه اليوم وهو انعكاس للمجتمع الأمريكي في تلك الحقبة الذي انتفض بسبب حرب فيتنام وموت كينيدي وفضيحة ووترغيت وانقضاء عصر «السلام والحب».

منح الشخصيات الثانوية أهدافاً

كما أن البطل يجب أن يمنح هدفاً، فالأمر نفسه ينطبق على الشخصيات الثانوية.

البطل المضاد

يملك البطل المضاد، بوصفه شخصية تقف في وجه البطل، هدفاً بدوره. بل إن هدف البطل المضاد هو محرك الفعل في الكثير من الأفلام لأن "الشرير" الراغب بارتكاب السوء يمنح البطل هدفاً.

تقدم لنا شخصية كينو ريفز في فيلم "Speed" لجان دوبون في بداية القصة بوصفها شرطياً خارقاً متخصصاً في عمليات التدخل مرتفعة الخطورة. ولكن شخصاً مضطرباً يدس قنبلة في حافلة يفترض بها أن تنفجر عندما تنخفض سرعة الحافلة عن حد معين. فللبطل المضاد هنا هدف: قتل ركاب الحافلة. وهكذا يصبح لدى كينو ريفز هدف هو إنقاذهم وهو هدف ولد من رحم هدف البطل المضاد.

نصادف هذه البنية كثيراً في الأعمال الدرامية وهي تمتلك ميزة إدخال الفيلم في الحبكة بسرعة أكبر لأن الفعل ينطلق في اللحظة ذاتها التي تبدأ فيها القصة.

ونجد المبدأ نفسه في "Snow White and the Seven Dwarfs" الذي تؤدي فيه رغبة الملكة في قتل بيضاء الثلج إلى فرار تلك الشخصية وانطلاق القصة.

وفي فيلم "Apocalypse Now"، كان الكولونيل كورتز قد فر من الجيش وأسس مملكة للخوف عندما وصل العسكريون إلى ويلارد كي يطلبوا منه العثور على كورتز.

كما كان دارك فادور قد بسط هيمنته على الكون في فيلم "Star Wars" عندما يقرر لوك سكايووكر أن يواجهه من أجل استعادة الجمهورية.

كاتم الأسرار

نصادف في العديد من الأفلام شخصيات ثانوية هدفها الوحيد أن تصغي إلى البطل أو أن تقدم له النصح: هؤلاء هم كاتمو الأسرار. يعدُّ كاتم الأسرار انبعاثاً لشخصية الجارية في التقليد المسرحي التي تسمح للبطل بالتعبير بصوت مرتفع عن حالته النفسية أو التي تساعد، أيضاً، على شرح تقدم الحبكة للمتفرج. يقدم كاتم الأسرار في الواقع مساعدة قيمة لكاتب السيناريو إذا لم يتم إقحامه بصورة مصطنعة لمجرد تلقي ما يقوله بطل يصبح محكوماً بالصمت في غيابه.

لنيلي، في فيلم "Nelly Et Monsieur Arnaud" لكلود سوتيه، صديقة تحتسي معها القهوة بانتظام الأمر الذي يسمح لكاتب السيناريو بكتابة مشاهد تشرح فيها نيلي مشاعرها تجاه شخصية السيد أرنو. وتتوقف فائدة هذه الشخصية عند هذا الحد ونستطيع القول إن هدفها الوحيد هو إفساح المجال للبطلة للإفصاح عن أحاسيسها. ولكن هذا الدور، على الرغم من كونه صغيراً، كتب بطريقة ممتازة لا تجعل المتفرج يحس بأنها مصطنعة ناهيك عن أن هذه الصديقة هي التي تسمح بحدوث اللقاء بين نيلي والسيد أرنو في بداية الفيلم.

بيد أن الاصطناع يصبح أكثر فظاظة في فيلم "In Her Shoes" لكورتيس هانسون. إذ تملك الشخصية التي تلعب دورها توني كوليت صديقة تبوح لها بأسرارها من حين إلى آخر. لكن المتفرج يشعر أن مشاهد البوح هذه لم تصنع إلا لجعل الفيلم «يتنفس» ولتعميق اللحظات التي تشعر فيه

الشخصية الرئيسية بالوحدة وهو أمر مؤسف لأن الفيلم كتب بطريقة جيدة ولم تكن هنالك من حاجة إلى هذه الشخصية التي تختفي بسرعة من الفيلم.

تبدو شخصية المحلل النفسي اليوم النسخة المعاصرة لكاتم الأسرار. ويستخدم أرنو ديبليشان هذه الشخصية في بداية فيلم "D'Un Conte De Noël" كي يساعد المتفرج على أن يفهم ما يدور في رؤوس شخصياته. كما يلجأ إليها وودي ألن كثيراً في أفلامه ولاسيما في فيلم "Annie Hall" الذي يستخدم فيه شاشة مقسومة إلى نصفين بحيث تقدم كل من الشخصيتين الرئيسيتين كشف حساب عن حالتها العاطفية: وهو ما يمكن اعتباره شديد الاصطناع بالطبع ولكنه كان منسجماً تماماً مع بقية الفيلم، كما أنه كان فوق كل شيء شديد الغرابة.

إذا رغبت في استخدام كاتم الأسرار في أفلامك، فيجب أن تولي هذه الشخصية الاهتمام اللازم بإعطائها مساراً خاصاً بها في الفيلم، أي خلق حبكة صغيرة خاصة بها وجعل شخصيتها تتطور ولو بصورة طفيفة كي لا يبدو كل ظهور لها مصطنعاً.

والأفضل أن تتمكن من دمج كاتم الأسرار في الحبكة العامة للفيلم. أما إذا لم تستخدم هذه الشخصية إلا في مشهد واحد فعليك أن تبرر عدم ظهورها في الفيلم. امنح كاتم الأسرار شخصية وخصالاً طاغية، هوساً صغيراً أو تفصيلاً مميزاً يجعل منه شخصية مستقلة في المشاهد التي يظهر فيها.

تجنب قدر الإمكان مشاهد البوح على الهاتف التي لا تنسجم في كثير من الأحيان مع الفن السينمائي والتي تعطي المتفرج انطباعاً أنه سبق أن شاهدها مئات المرات من قبل.

يستخدم فيلم "Secrets And Lies" شخصية كاتم الأسرار بطريقة بائسة. تفقد هورتنس الشابة أمها بالتبني فتقرر البحث عن أمها الطبيعية. يهزها هذان الحدثان بشدة ويفسدان حياتها فتقرر أن تبوح بكل ذلك لصديقتها المفضلة.

وهكذا نشاهد الشابتين تحتسيان كأساً وتتناقشان في حياتيهما. يستغل كاتب السيناريو هذا المشهد كي يسمح لهورتنس أن تعبر عن انفعالاتها

ومشاعرها وهو قرار سيء لأن ما تقوله هورتنس بصوت مرتفع صار مفهوماً تماماً بالنسبة إلى المتفرج ولم تكن هنالك من حاجة إلى هذا المشهد الذي يبدو جملة معترضة تبطئ الإيقاع العام للفيلم. كما أننا لم نعد نرى هذه الصديقة المفضلة في الفيلم الأمر الذي يرغمنا على التفكير أن هذه الشخصية لم تخلق إلا لأداء هذا المشهد. وهو أمر محزن لأنه حصل نتيجة استسهال في سيناريو تمت صياغته بصورة ممتازة وبحساسية مرهفة وبعناية فيما كان يمكن لكاتب السيناريو أن يترك هورتنس في إطارها الخاص منذ البداية، أي شخصية الشابة التي تعيش وحيدة في شقتها والتي تعاني ألماً كبيراً نتيجة فقدان أحد والديها. وكان يمكن لاجتماعها مع والدتها الطبيعية أن يكون أكثر قوة. أو أنه كان يستطيع الإبقاء على شخصية الصديقة المفضلة على أن يقدمها على أنها شريكة هورتنس في السكن مثلاً (وهو ما سيفعله مايك ليه في وقت متأخر في فيلم "Be Happy"). وفي فيلم "Tootsie" لسيدني بولاك، يرافق الصديق المفضل/شريك السكن الشخصية التي أداها داستن هوفمان بطريقة تساعد كاتب السيناريو على جعل الشخصية الرئيسية تفصح عن مشاعرها.

يروي فيلم «الختم السابع»[١] لإنغمار برغمان قصة يعيشها فارس من العصور الوسطى اسمه بلوك أثناء انتشار جائحة الطاعون. يطرح الفيلم أسئلة وجودية عن الحياة والموت وكي يجنب برغمان فيلمه المونولوغ، يبتكر شخصية حامل الدروع وهو شخص نصف موثوق ونصف مهرج، شديد الهزل وشديد الإحباط، يرافق البطل في رحلته.

ولكل من بطلي فيلم "Pretty Woman" لغاري مارشال، ريتشارد غير وجوليا روبرتس صديق يلعب دور كاتم الأسرار. فصديقة جوليا روبرتس هي مومس مثلها تأوي إلى منزلها من حين إلى آخر وهي تستطيع أن تسر لها بمشاعرها حيال علاقتها بريتشارد غير كما يمكنها أن تبكي بين ذراعيها عندما يتعقد الموقف معه. ليس لهذه الصديقة، في الواقع، دور رئيسي في مسار القصة فهي تلعب حتى النهاية دور «الصديق الصدوق».

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Det sjunde inseglet باللغة السويدية. (المترجم)

ولريتشارد غير، من جهته، صديق هو مستثمر مثله. وهما مقربان ويبوح له غير بكل أسراره. وعندما يضغط عليه صديقه في السؤال عن علاقته بجوليا روبرتس، يخبره غير، وقد شعر بشيء من الضيق، أنها مومس. فهو لا يرغب، في الواقع، أن يعترف بحبه الوليد لها. يذهب ذلك الصديق كاتم الأسرار كي يقابل جوليا روبرتس ويسألها عن «المبلغ الذي تتقاضاه» قائلاً لها إن غير هو من أفشى سرها. تلت ذلك أزمة عنيفة بين روبرتس وغير قادته إلى ضرب من أصبح صديقاً سابقاً، قبل أن يستأنف مسعاه نحو هدفه الجديد: استعادة حسنائه. وهكذا، سمحت شخصية الصديق كاتم الأسرار لريتشارد غير أن يفهم إلى أية درجة أصبح متعلقاً بجوليا روبرتس.

فيمكن للصديق كاتم الأسرار، إذن، عبر معلومات يحصل عليها من شخصيات الفيلم، أن يمارس تأثيراً حقيقياً على المسار السردي للفيلم. وهي الحال في فيلم "Midnight Express" لألن باركر الذي يروي قصة سجين أمريكي في سجن تركي. يملك بيلي هايز هدفاً شديد الوضوح: ليس أن يهرب فقط، بل أن لا يصاب بالجنون بسبب شروط احتجازه شديدة القسوة. ويخلق كاتب السيناريو، كي يساعده، شخصيتين هما سجينان معه هدفهما إسداء النصح له ومساندته. بل إن أحدهما أصبح عشيقه.

المعلم

تلعب بعض الشخصيات الثانوية، بالإضافة إلى كونها «ناقل المعلومات» بالنسبة إلى كاتب السيناريو، دوراً إضافياً بالنسبة إلى البطل: دور «المعلم» أو «المرشد الروحي» الذي يكون هدفه مساعدة البطل على التقدم في الحياة وعلى التطور في مواجهة العوائق وعلى اكتساب المعرفة التي تسمح له بالمضي قدماً.

تتحدر شخصية المعلم من أنموذج نصادفه في الحكايات والأساطير وهي تأخذ أشكالاً متنوعة ولكن دورها يبقى نفسه: مساعدة البطل على تجاوز العقبات التي تحول بينه وبين هدفه بنقل معرفتها إليه على وجه العموم. تكون العقبات في بعض الأحيان خارجية (تنين، فارس أسود) فيما تكون في أحيان

أخرى داخلية (الخوف، الشك). فمعلم آرثر، في سلسلة "Le Cycle Du Graal"، مثلاً، هو مرلين. يكون آرثر، في بداية السلسلة، شاباً، بل طفلاً تقريباً، عليه أن يتعلم كيف يقاتل وكيف يحكم وكيف يجابه مخاوفه وشياطينه: وفي كل من هذه الخطوات، يتدخل مرلين الساحر الفتان.

يكون المعلم، بصورة عامة، رجلاً، أكبر سناً من البطل ويعيش في مكان منعزل. وهو من يذهب البطل إليه كي يراه وليس العكس على الإطلاق.

وكيف يمكننا التكلم عن المعلم دون أن نذكر يودا في «حرب النجوم»؟ يعيش يودا في منطقة مستنقعية بعيداً عن المجتمع ويعلم الشاب لوك سكايووكر ويؤهله كي يصبح «جيدي»، أي فارساً ذا قدرات خارقة. ولكن لوك كان في بداية الملحمة، كآرثر، شاباً عديم الخبرة، متعجرفاً، لديه شكوك في قدره. ويكون هدف يودا أن يساعده على العثور على دربه وأن يعلمه التحكم بانفعالاته. كما يحاول أن يصون سكايووكر من إغواء الشر ومن قوى الظلام التي يمثلها دارك فادور. إننا، إذن، إزاء فيلم تظهر فيه شخصية المعلم بالمعنى الحرفي للكلمة. بيد أن الأمر لا يكون أحياناً بهذا الوضوح.

إذ نصادف، في فيلم "Taxi Driver"، شخصية تطلق على نفسها اسم «العراف»: يعدُّ نفسه حكيماً ومعلماً لكل زملائه من سائقي سيارات الأجرة. ويكون هدفه، في العديد من المشاهد، تلقين ترافيس بيكل «دروساً» في الفلسفة. ولكن معاناة هذا الأخير تكون أكبر من أن يفهم ما يقوله «العراف» ولا يلقى قبوله في «حلقة» العارفين. فدور شخصية المعلم هنا هو التأكيد على كون ترافيس يعيش خارج العالم المحيط به وأنه غير قادر على الإصغاء إلى النصائح الخارجية وأنه هو وحده القادر على تغيير نفسه.

يمكن النظر إلى فيلم "Seven" على أنه من أفلام الرفاق لأننا رأينا أنه يصور رجلي شرطة شديدي التباين ويملكان الهدف نفسه: حل قضية جرائم قتل متسلسلة. وتولد، نتيجة تباين أسلوبيهما وشخصيتيهما مشاهد مثيرة صراعية قاسية، أو على العكس من ذلك، تمس شغاف القلوب. ولكن كاتب السيناريو أضفى على العلاقة بين الرجلين بعداً إضافياً.

فالدور الذي يؤديه مورغان فريمان (سومرست) يشير إليه بوضوح شديد، منذ البداية، بوصفه معلماً للشرطي الشاب ديفيد ميلز الذي يلعب دوره براد بيت. إذ يوحي سومرست بحكمة مؤكدة: هادئ، وقور، منهجي على العكس من ميلز المتوقد، المتعجرف والفوضوي. وسومرست مثقف. فهو يعرف الأعمال الأدبية الكلاسيكية الكبرى الأمر الذي يضعه على درب القاتل. وسوف يكون هدف سومرست، طيلة الفيلم، تلقين ميلز الصبر والتأمل وتعليمه كيف يقاتل شياطينه الداخلية حتى المشهد الختامي الذي يحاول فيه أن يمنع شريكه من ارتكاب عمل قاتل.

كما أنه من المثير للاهتمام أن نلاحظ أن سومرست، في الفيلم نفسه، سيصبح موضع ثقة زوجة ميلز، وهو الدور الذي لم يلعبه زوجها، الأمر الذي يسمح لسومرست أن يعرف أنها حامل، وهي معلومة لم يعرفها ميلز إلى في نهاية الفيلم.

ويقدم فيلم "Harold And Maude" لهال آشبي شكلاً آخر للعلاقة بين المعلم والتلميذ. يتحدث الفيلم عن علاقة بين امرأة ستينية وشاب في الثامنة عشرة من العمر. وعلى الرغم من أن الفيلم يدور، أولاً، حول علاقة حب، إلا أن الأمر يتعلق كذلك برغبة كاتب السيناريو في إظهار كيف يمكن لشاب غير مجرب أن يتعلم الحياة باتصاله بشخص أكبر سناً منه بكثير حيث يتعلم الحكمة وجمال الحياة فيما تستعيد المرأة خبرة الحب. ففي كثير من علاقات المعلم-التلميذ، يتعلم المعلم بدوره ويمكن أن يخضع فهمه للحياة للتعديل.

ويدخل فيلم "Million Dollar Baby" لكلينت إيستوود بدوره في هذه الفئة من الأفلام لأن المدرب العجوز الذي يؤدي شخصيته المخرج نفسه سيصبح معلماً تلك الملاكمة الشابة التي تحتاج إلى أن تتعلم فنون القتال حاجتها إلى أن تتعلم كيف تعيش، كما المدرب، نفسه، الذي فقد كل أمل بالإنسانية، والذي سوف تعود إليه روح الحياة عند احتكاكه بالمرأة الشابة. فنحن هنا، إذن، إزاء حركة مزدوجة من وجهة نظر كتابة السيناريو (الفكرة نفسها موجودة في فيلم "Rocky" الذي يصبح فيه المدرب العجوز معلماً

للملاكم). وكغالبية شخصيات المعلم، فإن هذا الأخير يمضي غالبية وقته في مكان مغلق ومظلم، صالته الرياضية.

ويستخدم الكثير من الأفلام الأخرى شخصية المعلم: " Dead Poets Society" لبيتر وير، "Will Hunting" لغوس فان سانت، "The Karate Kid" لجون ج. أفيلدسن، "Full Metal Jacket" لكيوبريك، "Kill Bill" لتارانتينو،...

والمعلم في "Dead Poets Society" و"Will Hunting" هو شخصية الأستاذ التي يجسدها روبن ويليامز. وهو ذاك الذي سوف يقود تلاميذه الشبان في خطواتهم الأولى صوب البلوغ محاولاً أن يبين لهم الطريق. وترافق ذلك، بالطبع، مشاهد صراع رائعة الجمال تنشأ، كما هي عليه الحال في أية علاقة بين من يعلم ومن يتعلم، على الرغم منهما في بعض الأحوال.

ويقدم لنا، بدوره، فيلم "Ridicule" لباتريس لوكونت شخصية معلم رائعة تتمثل بالكونت بلغراد التي يجسدها جان روشفور. وهو رجل متعلم يعيش بمنأى عن المجتمع بعض الشيء (كحال أي معلم يحترم نفسه). ذات يوم، يستقبل الشاب غريغوار بونسلودون، ويلعب دوره شارل برلينغ، الذي جرح إثر اعتداء تعرض له. ويكون هدف بونسلودون أن يقبل في بلاط لويس السادس عشر كي ينال التمويل اللازم لمشروع من شأنه إنقاذ قريته. ولكنه يخفق ويطلب النصح من بلغراد الذي يرفض في البداية قبل أن يوافق على وضع الشاب تحت رعايته ويدربه على تلك الرياضة شديدة الخصوصية المتمثلة بفن المناظرة. وهكذا يصبح معلمه وأستاذه في التفكير.

لننتبه إلى أن شخصية المعلم غالباً ما تقع في النمطية، إذ يصعب كثيراً إعمال التجديد فيها. ولذلك قد يكون من الحكمة خلق شخصية ثانوية متعددة الوظائف: صديق وكاتم أسرار وعدو مستقبلي أحياناً لم لا. ففي هذا المزيج من الأنواع تستطيع العثور على تعقيد مثير تمنحه لشخصيتك على غرار ما يفعله ديفيد فينتشر في فيلم "Seven" أو حتى جوناثان ديم في " The Silence Of The Lambs" مع شخصية أنيبال ليكتر. فكون أنيبال، آكل لحوم بشر،

شخصية تتمتع بالسحر، يعود، بالإضافة إلى أمور أخرى، إلى كونه يمثل تلك الأوجه المتعددة، تلك الأقنعة المختلفة التي يرتديها واحداً إثر آخر على مدار الفيلم. فهو كاتم أسرار كلاريس سترلينغ (تسر إليه بأسرار طفولتها)، كما أنه معلمها (بمساعدتها على التحكم بمخاوفها فإنه يسمح لها بحل القضية)، مع احتفاظه بوضعه كبطل قوي للفيلم بوصفه مجرماً.

ويمكننا العثور على تعدد الوظائف هذا في فيلم " Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien" لدومينيك مول حيث تكون الشخصية التي لعب دورها سيرجي لوبيز الجلاد والمعلم، في الوقت نفسه، لشخصية لوران لوكاس الذي يفتنه ويرعبه ذلك الرجل الذي يخبره أنه يريد أن يوفر له حرية العيش كما يراها.

فالمعلم، إذن، هو شخصية ثانوية شديدة القدرة.

المساندون

يستخدم تعبير «مساند» لوصف كافة الشخصيات التي تصنع خصيصاً لمساعدة بطل الفيلم، ولاسيما في مسيرته نحو هدفه. تحفل السينما بأفلام تستخدم شخصيات المساند كفيلم "Lord Of The Rings" الذي يقدم لنا معرضاً لشخصيات تساعد البطل في مسيرته أو الشخصية التي جسدها مورغان فريمان في "Robin Hood: Prince Of Thieves" لكيفن رينولدز.

ويكمن الخطر في هذه الأفلام في كون المساندين يحظون بأهمية مفرطة مقارنة ببطل الفيلم.

فالبطل في فيلم "Hellboy" لغيليرمو ديل تورو، مثلاً، هو نصف إنسان ونصف شيطان وهدفه إنقاذ العالم من بطل شديد القدرة حيث يتلقى في معركته هذه المساعدة من مساندين: شابة تستطيع التحول إلى مشعل بشري (ليز) ورجل سمكة (أيب). وتكمن المشكلة البنيوية في الفيلم في خاتمته، في لحظة الذروة (انظر الفصل المتعلق بالبنية) حيث يقع البطل أرضاً ويكون «الشرير» في طريقه إلى التغلب عليه. ولكن المساندين يوحدان قواهما ويخرجان Hellby من هذا المأزق. وهنا يكمن الجزء الأكثر خطراً لأنك

عندما تخلق شخصيات مساندة، عليك أن تحرص على أن تمنعها من اكتساب أهمية أكبر من أهمية البطل ولاسيما في لحظة المشهد الختامي الكبير.

أما بطلة فيلم "The Stranger" لأورسون ويلز فهي شابة تتزوج دون أن تدري من نازي سابق وهي تبدو سعيدة برفقته ويعيشان في منزل جميل وتعمل لديهما مدبرة منزل وهي شخصية ثانوية في الفيلم لا تحمل أهمية كبيرة ولا نراها في الفيلم إلا فيما ندر. وعندما يعلم الزوج أن امرأته كشفت سره، يقرر قتلها فيضرب لها موعداً في برج كنيسة. كانت المرأة في طريقها إلى الخروج لملاقاة زوجها، بيد أن مدبرة المنزل التي فهمت ما الذي ينتظر الزوجة تتظاهر بأنها أصيبت بنوبة قلبية كي تجبرها على البقاء الأمر الذي يؤدي إلى إنقاذ الشابة. والواقع أن المشهد لا يعمل بصورة جيدة لأنه لم يتم تعريف مدبرة المنزل في أية لحظة سابقة من الفيلم على أنها مساندة لبطلة الفيلم الأمر الذي يجعل القارئ يحس في تدخلها حركة غير موفقة في السيناريو.

والبطل في فيلم "Le Pianiste" لبولانسكي، هو فلاديسلاف سبيلمان، عازف بيانو يهودي بولوني شهير يفر من غيتو وارسو خلال الحرب العالمية الثانية ويلتجئ إلى أنقاض المدينة حيث يحاول هناك أن ينجو بنفسه. بيد أن الجوع والبرد يكونان بالمرصاد له. عندئذ، يلتقي ضابطاً ألمانياً يهوى الموسيقى يمتنع عن الوشاية به لأنه يحب عزفه. ومنذ تلك اللحظة، يتحول الضابط إلى مساند للبطل لأنه يساعده على بلوغ هدفه ألا وهو النجاة بنفسه.

وفي فيلم "The Wizard Of Oz" لفيكتور فليمينغ، تسعى دوروثي إلى العودة إلى موطنها في كنساس. بيد أنها تعجز عن ذلك بمفردها فيحيط بها ثلاثة مساندين: «الرجل الحديدي» و«الأسد» الجبان و«الفزاعة» حيث تؤدي كل من هذه الشخصيات وظيفة محددة في السيناريو يمكن معرفتها من الاسم الذي تحمله كما تخضع كل شخصية منها لتطور درامي خاص بها خلال الفيلم. والفكرة نفسها نجدها في فيلم "Snow White And The Seven Dwarfs" لوالت ديزني و«محاربو الساموراي السبعة» لكوروساوا أو فيما يتعلق بالأبطال الأربعة أيضاً في فيلم "Tim Story" المستلهم من كتب الرسوم المتحركة "The Fantastic 4".

ففي كل من هذه الأفلام، يكلف كاتب السيناريو كل شخصية مساندة بوظيفة محددة تساعد البطل، في اللحظة المناسبة، على الوصول إلى هدفه. فلا يمكن أن نتخيل مثلاً أن الرجل السمكة في فيلم "Hellboy" لا يستخدم في لحظة ما قواه. وهكذا يضع كاتب السيناريو بطل الفيلم في موقف لا يستطيع معه تجاوز العقبة الموضوعة أمامه إلا بمعونة كائن قادر على التنفس تحت الماء.

وفي فيلم "The Goonies" لريتشارد دونر، تسعى مجموعة من الأطفال والمراهقين إلى العثور على كنز مدفون في سفينة للقراصنة. وبطل الفيلم هو ميكي، وهو صبي في الثانية عشرة من عمره يرغب في العثور على الكنز كي يتمكن من تجنيب والديه الطرد من منزلهما. فهدفه واضح بالنسبة إلى المتفرج كما هي الحال بالنسبة إلى التحدي الذي يواجهه. وفي مسعاه لتحقيق هدفه، يجد نفسه محاطاً بعدد من الأصدقاء منهم صبي قادر على صنع أدوات غريبة وفتاة في السادسة عشرة من عمرها ماهرة في العزف على البيانو. وخلال أحد مشاهد الفصل الثاني، تنقذهم إحدى أدوات المخترع المجنون من موت محقق في بئر جدرانها مليئة بالنتوءات الحادة ثم تساعدهم الفتاة التي تعزف على البيانو على حل لغز على شكل معزوفة موسيقية.

ونصادف في فيلم "Star Wars" عدة مساندين يساعدون لوك سكايووكر على بلوغ غايته: رجلان آليان (R2D2 وC3PO) بالإضافة إلى هان سولو. وهنا أيضاً يكلف كل من المساندين الثلاثة بوظيفة خاصة ينفذها في المشهد المناسب. إذ يتقن C3PO عدة ملايين من اللغات بما يجعله شديد الفائدة في محاورة المخلوقات المختلفة التي يلتقون بها في مسيرتهم كما أنه دبلوماسي ممتاز، بيد أنه جبان وأخرق كالأسد في "The Wizard Of Oz". أما R2D2، فهو كالسكين السويسرية قادر على التعامل مع مختلف أنواع الآلات، وهكذا يتمكن من فتح صندوق مغلق بالمفتاح وإعادة برمجة حاسب كان الفريق بحاجة إليه. كما أنه جسور وشديد الإخلاص. أما هان سولو، فهو مغامر ماهر في القتال وشجاع وهو حارس شخصي مثالي للوك أثناء المعارك.

يملأ هؤلاء المساندون الثلاثة الوظائف التي يحتاج إليها بطل الفيلم كي يتقدم في مسيرته كما أنهم يستطيعون الاتحاد في شخصية واحدة.

يجب أن يكون المساند شخصية مستقلة بذاتها تملك ما يكفي من الخصال كي لا تبدو مجرد زر يضغط عليه البطل عند الحاجة إليه. ويمكن لهذه الشخصية، إذا أحسن استخدامها، أن تصبح مصدراً رائعاً للإلهام من أجل خلق مشاهد قوية تساهم في تسريع إيقاع الفيلم.

تستطيع أن تجد حولك، دون شك، العناصر التي تسمح لك بصقل الخصائص النفسية لبطل فيلمك ومساره في الفيلم. ويتطلب الأمر، أحياناً، عدة أشهر من العمل قبل أن يستطيع كاتب السيناريو «الإحساس» بشخصياته، أو كما يقول بعضهم «العيش معها»، أي تصورها في أدق تفاصيلها.

يقول كلود شابرول إنه يحتاج إلى أن يعرف ما إذا كان بطله يحتسي القهوة أو الشاي على طعام الإفطار حتى ولو لم يظهر هذا التفصيل في الفيلم.

العقبات

«ليس للسعداء قصة». تنطبق هذه الجملة تماماً على التأليف الدرامي للسيناريو لأن المحرك السردي لأي سيناريو ليس شيئاً خلاف الصراع والعقبات.

فدون عقبات، لا يوجد صراع ولا تتقدم القصة ولا يعيش البطل تقلبات في مسيرته نحو هدفه ولا يتعرض عالمه اليومي للخطر: ولا يعود لدينا فيلم.

فبناء القصة يقتضي، إذن، اختيار البطل ومنحه هدفاً ووضع عقبات عليه تجاوزها في مسيرته نحو بلوغ الهدف.

وبديهي القول إن هذه العناصر لا تكون موجودة في ذهن كاتب السيناريو بهذا الترتيب بالضرورة. ففي غالبية «أفلام الكوارث» تولد العقبات قبل ولادة الشخصيات. فيستطيع المرء أن يتصور، بسهولة، أن كاتب السيناريو، في أفلام مثل "The Towering Inferno" لجون غيلرمن وإيروين ألن أو "The Poseidon Adventure" لرونالد نيم، أراد، أولاً، رواية قصة مبنى تلتهمه النيران أو سفينة في طريقها إلى الغرق قبل أن يزود قصته بالشخصيات التي تخدم تطورها الدرامي.

يمكن اعتبار العقبات جدراناً على البطل تجاوزها. ولضمان حسن التقدم الدرامي للقصة، ينبغي لهذه الجدران أن تزداد ارتفاعاً شيئاً فشيئاً وأن يزداد اجتيازها صعوبة بالتدريج. يعدُّ تحديد جرعة العقبات المناسبة للفيلم أحد أكبر الصعوبات التي يواجهها كاتب السيناريو. فإذا كانت العقبات متقاربة بأكثر مما ينبغي، فإنها قد تخلق حالة من الإرهاق لدى المتفرج. أما إذا كانت مفرطة التباعد، فهي قد تنذر بخلق حالة من الملل لديه.

العقبات الخارجية

وهي العقبات التي لا ترتبط مباشرة بالخصال التي تتمتع بها الشخصية. وفيما يلي لائحة مختصرة بأكثر العقبات استخداماً في السينما:

- **غرق سفينة**: ففي "The Poseidon Adventure"و"التايتانيك" و"Cast Away" لروبرت زيميكيس، يلعب غرق السفينة دور العقبة الخارجية بالنسبة لأبطال هذه الأفلام لكونهم لا يد لهم فيها. ولنلاحظ أن غرق السفينة، في الأفلام الثلاثة، هو عقبة تلعب دور "العنصر القادح" (راجع القسم الرابع: بناء الفيلم) لأنها تشكل نقطة الانطلاق بالنسبة إلى هدف بطل الفيلم: وهو النجاة. ومن هذه العقبة المؤسسة، تولد، بالتدريج، سلسلة من العقبات المحلية: الأضرار التي تسببها المياه لمحركات السفينة، تحطم بعض قوارب النجاة، المياه القارسة... ففي فيلم "The Poseidon Adventure"، يكون الوصول إلى غرفة المحركات أحد الأهداف المحلية ولكن الرصيف المودي إليها قد تحطم، ما يمثل عقبة محلية قوية. ويعاني توم هانكس، في فيلم "Cast Away"، من الوحدة التي تتحول كي تكون العقبة الرئيسية بالنسبة إليه لأن هدفه هو، في الآن عينه، مغادرة الجزيرة وتجنب الإصابة بالجنون. وفي فيلم "Lord Of The Flies" لبيتر بروك، يؤدي غرق سفينة إلى لجوء مجموعة من الأطفال إلى جزيرة مهجورة. وهي نقطة الانطلاق لسلسلة من العقبات الأخرى: نقص التنسيق، الجوع، العطش، الجنون الذي ينتظرهم، ...
- **العاصفة**: يروي فيلم "The Perfect Storm" لفولفغانغ بيترسن جهود حفنة من البحارة للإفلات من عاصفة في وسط المحيط. وفي فيلم " Snake Eyes" لبريان دييالما، تندلع عاصفة، يتم الإعلان عنها في بداية الفيلم، عندما يقترب الفيلم من نهايته وتتحول إلى عقبة شديدة القوة بالنسبة إلى بطل الفيلم. والثلج كلي الحضور في فيلم "Shining" هو عقبة بالنسبة إلى جاك تورانس لأنه يفاقم من إحساسه بأنه محاصر كما يتحول أيضاً إلى عقبة بالنسبة إلى زوجته وابنه اللذين يحاولان الإفلات منه بيد أن العاصفة تحاصرهما وتمنعهما من الخروج.

- **المرض**: فيلم "Love Story" هو من كلاسيكيات الميلودراما التي يلعب المرض فيها دور عقبة خارجية. ويعالج فيلم "Haut les cœurs!" لسولفيغ أنسباش الموضوع نفسه كفيلم "Le Temps Qui Reste" لفرانسوا أوزون. والطاعون في "الختم السابع" لإنغمار برغمان هو العقبة الخارجية بالنسبة إلى بطل الفيلم، بل وبالنسبة إلى كافة شخصياته لأنه يؤدي إلى موتهم جميعاً. ويعاني بطل فيلم "Philadelphia" من مرض الإيدز وهو يريد أن يقاضي رؤسائه في العمل الذين قاموا بفصله بسبب مرضه.
- **الحوادث المرورية**: يتردد رجل في العودة إلى زوجته التي يحبها في فيلم "Les Choses De La Vie" لكلود سوتيه. وفي اللحظة التي يحسم فيها أمره أخيراً، يتعرض لحادث سيارة. ويبقى هذا الفيلم شهيراً ببنيته المعقدة إلى حد ما والقائمة على الفلاش باك وتقطيع مشهد الحادث إلى عدد كبير من اللقطات. ويروي فيلم "Dead Zone" لديفيد كروننبرغ قصة رجل تتقلب حياته بعد حادث سيارة كما في فيلم "Misery" لروب راينر.
- **الأعطال**: يقوم فيلم "Elevator To The Gallows" على قصة قاتل يصبح حبيس مصعد معطل وهو في طريقه لمغادرة مكان الجريمة. ويروي فيلم "U-Turn" لأوليفر ستون الجحيم الذي ينحدر إليه رجل وجد نفسه سجين قرية أمريكية صغيرة مليئة بأشخاص يتنافسون في غرابة أطوارهم وعنفهم وجشعهم.
- **الحرب**: تشكل الحرب العقبة الخارجية في كافة الأفلام التي تدور أحداثها في الحقب المضطربة سواء تعلق الأمر بفيلم "Le Pianiste" لرومان بولانسكي أو "Sophie's Choice" لألن ج. باكولا، أو " The Deer Hunter" لمايكل سيمينو أو فيلم "Jeux Interdits" لرينيه كليمان أو أيضاً "La Vie Est Belle " لروبرتو بينيني.
- **الطبيعة**: هي العقبة الرئيسية في فيلم "Jeremiah Johnson" لسيدني بولاك. ويصبح شتاء شديد القسوة حافل بالعواصف الثلجية عقبة بالنسبة لبطل فيلم "Into The Wild" الذي ينتهي به الأمر بالموت جوعاً وبرداً.

العقبات الداخلية

تلقى العقبات الداخلية تقديراً كبيراً من الجمهور لأنها تبدو أقل تكلفاً من العقبات الخارجية التي يمكن أن تبدو في بعض الأحوال مصنوعة بطريقة مصطنعة.

إن المبدأ في العقبات الداخلية هو الإيحاء أن ما يلاقيه البطل لا يحصل بمحض الصدفة بل نتيجة خيارات حياتية أو قرارات تفضي إلى الدراما. ويمكننا أن نحاول تصنيف العقبات الداخلية التي يمكن أن تواجه البطل.

إذ يمكن للعيوب الإنسانية، وهي في حالات كثيرة عيوب البطل نفسه، أن تكون عقبات داخلية قوية: الغيرة، الرعونة، القبح، الخجل والجشع، الخ...

وهكذا يصبح مزاج ماغي السيء في فيلم "Ladybird" لكين لوتش، عقبة داخلية قوية لأنه، بالإضافة إلى أمور أخرى، جعل دائرة المساعدة الاجتماعية تمتنع عن رد أطفالها إليها. كما أن رداءة طبعها تمنعها، في عدة مناسبات، من إدراك حب جورغ، الرجل الوحيد الذي يحبها دون أن يضربها.

والرعونة خصلة تتكرر في الشخصيات التي يؤديها بيير ريشار. أما في فيلم "La Chèvre" أو في فيلم "Les Compères "، فإن بيير ريشار يصبح، أيضاً عقبة بالنسبة إلى شريكه في بطولة الفيلم، جيرار ديبارديو، بالإضافة إلى كونه عقبة أمام ذاته نفسها. وفي العديد من أفلام الرفاق، يتحول أحد بطلي الفيلم إلى عقبة بالنسبة إلى الآخر: "L’Emmerdeur"، "48Hrs" أو أيضاً في سلسلة أفلام "Lethal Weapon".

كما ينبغي وضع الإعاقة، نفسية كانت أم جسدية، في فئة العقبات الداخلية. إذ تشكل الأمراض العقلية عقبات داخلية في عدد كبير من الأفلام: "Repulsion" لرومان بولانسكي، "Psycho" لألفرد هتشكوك، "In The Mouth Of Madness" لجون كاربنتر.

وفي السياق نفسه، يمكن القول إن ضروب الرهاب تشكل عقبات داخلية شديدة القوة وحاملة للكثير من التقلبات والمنعطفات الدرامية: فهي تسمح بإضفاء لمسة إنسانية على شخصيات كان يمكن أن تكون مفرطة «الكمال»،

كما أنها، بالطبع، تشكل آلية ممتازة لخلق التشويق في الفيلم. وهكذا، يؤسس هتشكوك حبكة فيلم "Vertigo" برمتها على رهاب المرتفعات الذي يعاني منه بطله بما يسمح لأعدائه بالكيد له. وكما يمكن لنا أن نتوقع، يضعه أحد أقوى مشاهد الفيلم في مواجهة مخاوفه عندما يكون عليه أن ينقذ امرأة تقف على سطح شاهق الارتفاع. بيد أن خوفه يمنعه من القيام بذلك الأمر الذي يجعله يعاني، منذ تلك اللحظة، من شعور قوي بالذنب.

ويمقت بطل فيلم "Jaw"، الشريف برودي البحر ليس لأنه لا يتقن السباحة فحسب، بل لأنه يخشى الماء كثيراً. لكنه يضطر للصعود على متن قارب كي يقاتل قرشاً أبيض ينشر الذعر في المنتجع الشاطئي الذي هو مسؤول عن أمنه. وتتمتع تلك المشاهد من الفيلم بحدة درامية مرتفعة للغاية لأن المتفرج يدرك أن البطل يقف في وجه أكبر مخاوفه وأن عليه أن يواجه خوفه كي يتقدم وينقذ حياته وحياة المقربين منه.

عندما تصنع شخصية لا تتردد في منحها نقطة ضعف ، مهما تكن ، يكون عليها مجابهتها. فسوبرمان نفسه، وهو أحد أكثر الأبطال الذين تم صنعهم على الإطلاق تمتعاً بالقوى الخارقة، يمتلك نقطة ضعف: حساسيته تجاه الكريبتونيت وهو نوع من الصخور كفيل بانتزاع كل قواه. وعندما يزودنا الفيلم في بدايته بمعلومة من هذا النوع، فإننا ندرك تماماً أن الشرير سيستغلها، على شاكلة دليلة التي قصت شعر شمشون مجردة إياه من أية وسيلة دفاع في مواجهة جلاديه. والواقع هو أن وجود نقاط الضعف في شخصيات الأبطال الأمر هو مبدأ مغرق في القدم يعود إلى حقبة عقب أخيل...

ويعدُّ الوضع الأسري صنفاً آخر من أصناف العقبات الداخلية التي تستخدم بكثرة في السينما لما تحمله من ثراء غير محدود. فقد أعطتنا الصراعات الأسرية، من "Romeo And Juliet" إلى "Festen " لتوماس فينتربرغ مروراً بـــ «روكو وأشقاؤه»[1] لفيسكونتي و"Godfather" لكوبولا، أعمالاً غنية، قوية وواقعية.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Rocco E I Suoi Fratelli باللغة الإيطالية . (المترجم)

فعندما يكتشف مايكل كورليوني، في الجزء الثاني من "Godfather"، أن شقيقه أصبح عقبة في طريقه، يظن المتفرج أن الأمر قد أسقط في يده وأنه لا يستطيع التخلص منه كما يمكن أن يفعل أي رجل عصابات سوقي لأن الروابط الأسرية مقدسة. ومع ذلك يقرر كورليوني قتله لأن شرفه وشرف أسرته أصبح موضع رهان. وفي فيلم "Festen"، يحضر رجل احتفالاً عائلياً كبيراً كي يكتشف حقيقة انتحار شقيقته وكي يكشف للجميع الحقيقة المريعة لوالده الذي ارتكب زنى المحارم. أما العقبة الرئيسية أمامه، فهي، بالطبع، أن يجد الشجاعة اللازمة لخرق قانون الصمت السائد في أسرته في مواجهة رجل، والده، يخشاه كما يمقته. وفي فيلم "La Vie Est Un Long Fleuve Tranquille " لإيتيين شاتيليه، تجري عن طريق الخطأ عملية تبديل لرضيعين عند ولادتهما فيكبر أحدهما في كنف أسرة ثرية فيما يعيش الآخر لدى أسرة فقيرة. وتتحول الأسرة، بالنسبة إلى كل منهما، إلى عقبة داخلية.

كما يمكن وضع المرتبة الاجتماعية في صف العقبات الداخلية الغنية من وجهة نظر كتابة السيناريو. ففي فيلم "City Lights" لتشابلن، يوحي المتشرد لبائعة الزهور الشابة الكفيفة أنه ثري لأنه يظن أنها سترفضه إذا علمت أنه فقير. وتشكل المرتبة الاجتماعية عقبة في الكثير من الأفلام التي يكون موضوعها الحب المستحيل.

أما الفئة الأخيرة الكبيرة من العقبات الداخلية فهي الاختلاف: فالبطل «المختلف» الذي يعاني الإقصاء على يد الأغلبية بسبب اختلافه هو بطل يتعلق به المتفرج بسهولة. ولذلك يكثر استخدام عقبة الاختلاف بمختلف أشكاله في السينما. ويمكن للميل الجنسي للبطل أن يندرج في هذه الفئة من العقبات: ففي فيلم "Philadelphia" لجوناثان ديم، يكون البطل مثلياً ومصاباً بالإيدز، الأمر الذي يتسبب له برفض مزدوج من المجتمع.

كما أن بطلة فيلم "Boys Don't Cry" كمبرلي بيرس شابة مثلية، الأمر الذي يجلب عليها كراهية عدد من الرجال الذين يحاولون اغتصابها. والأمر هو نفسه في فيلم "C.R.A.Z.Y" لجان مارك فاليه الذي يروي مسيرة شاب يكتشف

أنه مثلي وسط خيبة والديه الكبرى. وفي فيلم "Brokeback Mountain" لآنغ لي، يعيش بطلا الفيلم مثليتهما بوصفها عقبة داخلية.

ويقع الدين ولون البشرة في هذه الفئة من العقبات الداخلية وهما شديدتا القوة من وجهة النظر الدرامية. فبطلة فيلم "Imitation Of Life" شابة خلاسية والدتها سوداء وهي توحي للآخرين أنها بيضاء. ولكن صديقها يتركها عندما يكتشف الحقيقة بعد أن يضربها فتقرر إنكار والدتها والفرار. فمن الواضح إذن أن اختلافها هو ما جعلها تمر بكل هذه الصعوبات.

ويقف الدين وراء الحروب التي تمزق أيرلندا منذ عقود وهو الموضوع الذي كان نقطة انطلاق فيلم "Bloody Sunday" لبول غرينغراس.

الأهداف والعقبات المحلية

عالجنا حتى الآن الهدف العام لبطل الفيلم - وبالتالي العقبة العامة التي يواجهها - أي العنصر المؤسس لبنية الفيلم برمتها الذي يقود الشخصية نحو هدف محدد بدقة.

ويجب أن يتفرع هذا الهدف العام إلى عدد من الأهداف المحلية التي على بطل الفيلم الوصول إليها والتي تشكل البنية الدرامية للفصل الثاني من الفيلم (راجع القسم الرابع: بناء الفيلم).

يتمثل الهدف العام لإحدى بطلات فيلم " Imitation Of Life" لدوغلاس سيرك، لورا، في أن تصبح ممثلة كوميدية شهيرة. وعلى الرغم من شدة وضوح هذا الهدف، فإنه أوسع من أن تتم معالجته كقطعة واحدة ويتم بدلاً من ذلك تفكيكه إلى أهداف محلية مختلفة تقف في وجه تحقيقها عقبات محلية مختلفة. إذ تعلم لورا، في أحد مشاهد الفيلم، عن طريق إحدى صديقاتها أن وكيلاً معروفاً اسمه لوميس يقابل الممثلين من أجل اختيار أحدهم للعب دور كبير. كانت لورا في تلك اللحظة عاطلة عن العمل وشديدة التصميم. فهدفها المحلي، إذن، هو انتزاع موعد مع لوميس فيما تتمثل العقبة المحلية في سكرتيرة لوميس التي تكذب لورا عليها بادعائها أنها ممثلة شهيرة من

هوليوود لديها موعد مع لوميس. تبدو السكرتيرة متشككة، بيد أن المواهب التمثيلية للورا تسمح لها بدخول مكتب الوكيل.

لقد حققت لورا هدفها المحلي إذن الذي ليس سوى خطوة واحدة على الطريق لبلوغ هدفها العام. يبرز هذا المشهد المفتاحي خصائص شخصية لورا عبر إظهار المدى الذي تستطيع الذهاب إليه في سبيل بلوغ هدفها العام.

والهدف العام لبطل فيلم "Four Weddings And A Funeral" لمايك نيويل مزدوج: إغواء كاري الحسناء وهي أمريكية يقع في حبها دون أن يتزوجها. ولإغوائها، عليه بالضرورة أن ينفرد بها. تتصرف كاري في ختام حفل استقبال بعد أن تعطي تشارلز اسم الفندق الذي تقيم فيه. يرفض تشارلز، في بداية الأمر الالتحاق بها ثم يغير رأيه وينضم إليها.

وهناك، يجدها وحيدة أمام البار. وفيما يبدو أن هدفه المحلي قد تحقق، يظهر رجل آخر يبحث، هو أيضاً، عن كاري ويبدأ في الحديث عنها بعبارات مبتذلة دون أن يدري أنها موجودة في البار. تختبئ كاري ويقترح الرجل على تشارلز تناول كأس معه. وهكذا يصبح هذا التطفل عقبة قوية تحول بين تشارلز وكاري مانعة إياه من تحقيق هدفه. يجلس تشارلز في المقعد الوثير منهاراً تماماً. يصل نادل ويقول لتشارلز إن زوجته تنتظره في الغرفة رقم ١٢. يبهت تشارلز دون أن يفهم أن كاري وجدت طريقة للإفلات ويشرع في القول للنادل إنه غير متزوج مخفياً باقة الزهور التي كانت معه. بيد أنه يستعيد رباطة جأشه ويخبر النادل أنه سيصعد إليها في بضع ثوان.

من الواضح أن هذا المشهد بني من ثلاثة أجزاء، فهو يتضمن هدفاً وعوائق ولحظة فارقة تعدُّ بمثابة «ذروة» (راجع القسم الرابع: بناء الفيلم). كما أن الشخصيات تشهد تعديلاً في هذا المشهد: إذ يبدو أن الأحداث قد تجاوزت بشكل كلي تشارلز، الماهر في إغواء النساء فيما تقود العملية كاري، التي كانت شخصيتها تبدو أضعف.

والبطلة في فيلم "Ladybird" لكين لوتش هي ماغي، وهي امرأة انتزعت دائرة رعاية الأسرة أطفالها الأربعة منها. تلتقي جورج الذي يقع في حبها وينجبان

طفلة تنتزعها بدورها منهما دائرة رعاية الأسرة. يستقبل جورغ وماغي، في أحد المشاهد، مساعدة اجتماعية تريد استجوابهما للحكم على قدرتهما على استعادة طفلتهما. فالهدف المحلي لجورغ وماغي هو إقناع المساعدة الاجتماعية أنهما يكونان زوجاً متوازناً. يعرضان عليها الحلوى بابتسامة عريضة وهدوء تام. وفيما يبدوان على وشك النجاح في بلوغ هدفهما المحلي، تتوتر ماغي تحت ضغوط الأسئلة وينتهي بها الأمر إلى شتم المساعدة الاجتماعية التي تستنتج أنها غير قادرة على رعاية أطفالها. وبهذه الطريقة، تصبح شخصية ماغي المتهورة وذات المزاج الصفراوي عقبة كبيرة جداً تحول بينها وبين بلوغ هدفها.

وفي فيلم "The Piano" لجاين كامبيون، يرغم ستيوارد زوجته البكماء أدا على التخلي عن وسيلة التعبير الوحيدة لديها (البيانو) تاركة إياه على الشاطئ. يقرر صديق ستيوارد، بينز، وهو نيوزيلندي جلف بعض الشيء والذي نفهم أنه وقع في حب أدا، أن يستعيد البيانو كوسيلة للتواصل معها وهو هدفه العام. بيد أن هدف بينز هو، بالمقابل، عقبة قوية بالنسبة إلى أدا: فلكي تستعيد البيانو، يجب عليها الخضوع لمتطلبات هذا الرجل الذي تمقته وتجده متوحشاً وغبياً. ويخلق هذا التعارض بين هدفي بينز وأدا دينامية صراع شديدة الإثارة تمتد على مدار الفيلم.

وفي فيلم "A Fish Called Wanda" يكون الهدف المحلي لآرتشي استعادة واندا، المرأة التي يحبها والتي تتعرض لخطر داهم. يدعى الشخص الوحيد الذي يملك معلومات عنها كين. فيصبح الهدف المحلي لآرتشي إقناع كين بإخباره عن مكان واندا بيد أن العقبة المحلية أمامه تتمثل في أن كين يتلعثم بالكلام. يترجم هذا الواقع إلى مشهد شديد الإضحاك: فكلما حثه آرتشي على الكلام، تزداد لعثمة كين بفعل الضغط إلى درجة تجعل آرتشي يفقد البرودة الأسطورية التي تميز البريطانيين!

على كاتب السيناريو أن يتذكر، بصورة عامة، أنه يجب أن تتصل كافة المشاهد التي يكتبها، انطلاقاً من الفصل الثاني، بصلة وصل مع الهدف العام لبطل الفيلم. فيجب أن يقوم القسم الأكبر من الفصل الثاني من الفيلم على نقل الشخصية من هدف محلي إلى آخر على أن تقترن هذه الأهداف المحلية بعقبات محلية.

يمكننا أن نلاحظ، في المشهد الذي أتينا على ذكره من قبل في فيلم "Imitation Of Life"، ذلك التدرج في العقبات المحلية التي تجابهها لورا في سبيل بلوغ غايتها في أن تكون ممثلة كوميدية. فعلى الرغم من نجاحها في اجتياز العقبة الأولى بسهولة (السكرتيرة) باستخدام مواهبها التمثيلية، فإن الأمر لن يكون بتلك السهولة إزاء العقبة المحلية الثانية (العروض التي تقدم بها المنتج إليها) والتي سوف يكون تجاوزها أصعب وأكثر إيلاماً.

يأخذ كل مشهد في الفصل الثاني من الفيلم النمط المعياري التالي:

بطل – هدف محلي – عقبة محلية

وإذا سمح لك المشهد أن تدخل عمليات صقل إضافية على الشخصيات، فهذا أفضل.

يحمل كل مشهد، في السيناريو المثالي، عنصراً إضافياً، معلومة جديدة بالنسبة إلى المتفرج أو البطل أو بالنسبة إلى كليهما معاً.

وعلى الرغم من كل ذلك، فإننا نصادف في غالبية الأفلام مشاهد تخلو من أي هدف أو أية عقبة، وهي حال مشاهد الحب أو في المشاهد التأملية التي يخلد فيها البطل إلى الراحة إثر مواجهته عقبة هامة. ولكن يجب اللجوء إلى هذا النوع من المشاهد باعتدال لأنها لا تحمل أي تقدم إلى الحبكة، بل إنها تميل إلى إبطاء نسق الفيلم. فيجب إذن إعطاؤها وظيفة أخرى.

فيمكن على سبيل المثال للمشهد الذي لا يمت للهدف بصلة أن يحمل شيئاً من الفكاهة أو أن يقدم لنا مكاناً جديداً أو شخصية جديدة أو أن يظهر لنا جانباً من البطل لم نكن نشك في أنه يحمله: ففي فيلم "The Conversation" لفرنسيس فورد كوبولا، يظهر هاري، الذي يقدم لنا بوصفه شخصية متحفظة، في عدة مشاهد في منزله وهو يعزف على آلة الساكسوفون. وعلى الرغم من أن هذه المشاهد لا تحمل أي تقدم إلى الحبكة، إلا أنها تتمتع بجمال كبير يسمح لنا بالتنبؤ بالنهاية القاتمة للفيلم وبالوحدة الكبيرة التي يعيشها البطل.

عليك، بوصفك كاتب سيناريو، أن تبرر للمنتجين وغيرهم من صناع القرار كل مشهد من مشاهد فيلمك ولاسيما إذا كان الفيلم ينذر أن يكون طويلاً ومرتفع التكلفة. إذ يمكن لمحاورك أن يطلب منك تكثيف بعض المشاهد أو أن تصور في حظيرة للطائرات مشهداً كنت ترغب في تصويره في قاعدة لإطلاق الصواريخ الفضائية، إلا إذا نجحت في إقناعه أنها المكان الوحيد لتصوير هذا المشهد الأساسي في البنية العامة للفيلم...

يمكننا بالطبع أن نذكر أفلاماً ليس فيها إلا القليل من الصراعات، أو لا تتضمن أي صراع على الإطلاق، ولكنها أفلام غير سردية أو تجارب سينمائية إذا صح القول (فن التصوير بكاميرا الفيديو، أفلام اختبارية، ...).

ومن الجدير بالاهتمام أن نلاحظ أن الأفلام الوثائقية عن الحيوانات، التي هي في الأصل بعيدة عن موضوعنا الراهن، عرفت منذ بضعة أعوام نجاحاً يزداد باضطراد. فبمعزل عن المهارات التقنية التي يقتضيها تصويرها أو عن كون موضوعها يهم المتخصصين، فإن ما يجذب المتفرجين إليها هو كونها أصبحت تصور وفق سيناريو حسن الصياغة وحافل بالخيال. إذ تمنح الحيوانات أسماء وتنسب إليها أهداف وشخصيات وعقبات وكل ما يلزم كي يتعرف إليها المتفرج عبر منحها سمات إنسانية.

كي تبني قصة ...

- اصنع بطلاً يمكن للمتفرج أن يتعرف إليه بوصفه كذلك. وسوف يكون البطل هو الشخصية التي ستعيش غالبية الصراعات والشخصية التي سيجد فيها المتفرج نفسه.
- امنح بطلك خصالاً قوية مع وجود سمة مهيمنة وتناقضات تجعله أكثر تعقيداً وأكثر إثارة للاهتمام.
- امنح شخصيتك هدفاً قوياً جيد التحديد ينقسم إلى أهداف محلية. يجب أن يرتبط هذا الهدف بتحد قوي بحيث يفهم المتفرج جيداً ما يدفع

بطلك إلى بلوغ هدفه بأي ثمن. ستكون هذه الوسائل التي يستخدمها بطلك للوصول إلى هدفه هي ما يجعله فريداً ومثيراً للاهتمام.

- انثر العقبات على طريق بطلك.
- تخيل بطلاً مضاداً قوياً يجابه بطلك. تذكر أن وجود بطل مضاد قوي مصنوع بطريقة حسنة هو من المكونات الأساسية للسيناريو الناجح، ناهيك عن أن التهديدات التي يفرضها وجوده هي ما يمنح البطل هدفاً.
- اخلق شخصيات ثانوية مثيرة وامنحها وظائف محددة إزاء البطل. يمكن للمساندين والمعلمين أو كاتمي الأسرار أن يكونوا حلفاء لك لا يقدرون بثمن في بناء حبكتك.





القسم الثالث

بناء الشخصيات



أصبح نسيج السيناريو في متناول يديك. ولكن شخصياتك لم تخرج إلى حيز الوجود بصورة فعلية بعد وهي لا تحمل سوى وظائف سيناريوهاتية: البطل، كاتم الأسرار، البطل المضاد... فعليك إذن أن تشخصنها، أن تمنحها كينونة خاصة بها، أن تخلق لها تاريخاً عائلياً، أن تصنع لها ماضياً. وهي خطوة جوهرية لأن فيلمك لن يملك أي حظ في ملامسة المتفرجين إلا إذا صنعت شخصيات تتمتع بقدر كاف من التعقيد لأن المتفرج يتماهى مع الشخصيات الواقعية بسهولة أكبر.

توصيف الشخصيات

يطلق مصطلح «توصيف» على مختلف العناصر التي تعرف شخصيتك سواء كانت الصفات الجسدية أو على المستوى الاجتماعي أو الدين أو لون البشرة أو سلوكها تجاه محيطها أو أهوائها ورغباتها أو طريقة كلامها أو لبسها أو تنقلها، أي باختصار كل ما يجعل منها كائناً متميزاً.

توصيف الملامح الجسدية

إن أول ما يعرفه القارئ عن الشخصية التي تصفها يتلقاه من ملامحها الجسدية التي تضفيها عليها. بيد أنه من غير المفيد الإغراق في وصف أدق الملامح الجسدية لشخصياتك بما يزيد عن ملامحها العامة: الجنس، العمر التقريبي، لون الشعر وطوله، لون العينين، طريقة ارتداء الملابس. وإذا كان للشخصية علامات فارقة (وشم، حلقات، ندوب)، فمن الضروري تحديدها.

غير أن الحكمة تقتضي هنا أن يكون الوصف الجسدي للشخصية نسبياً. فربما تقرر، بوصفك كاتباً للسيناريو، أن يكون بطلك ضخماً، وأشقر، وشعره مجعداً وعيناه خضراوين، غير أن المخرج قد يقرر، من جهته، أن يمنح الدور لجورج كلوني، وهو أمر لا يعود اتخاذ القرار فيه إليك. إذ يمكن للمخرج، في الواقع، أن يعتبر أن الأوصاف الجسدية التي كتبتها لا تمارس أي تأثير على الشخصية وأن باستطاعته أن يعيد رسمها على طريقته. غير أنه يمكن أن تكون لديك مصلحة لا ريب فيها في طرح مبررات اختيارك الملامح الجسدية لشخصيات الفيلم.

تدور أحداث فيلم "Scarface" لبرايان ديبالما والذي كتبه أوليفر ستون، في ميامي في حقبة الثمانينيات وهي الفترة التي شهدت هجرة كثيفة للكوبيين

إلى الولايات المتحدة. وهكذا وصفت الشخصية الرئيسية في الفيلم، توني مونتانا، على أنها "رجل ضئيل شعره قصير وعيناه سوداوان وبشرته داكنة، يحمل ندبة طويلة على وجهه الأمر الذي يضفي عليه صفة القسوة. ويعدُّ هذا الوصف مبرراً في السياق التاريخي والثقافي - الاجتماعي للقصة.

يمثل فيلم "Alien" لريدلي سكوت حالة خاصة بسبب إجماع الجمهور على الأداء الاستثنائي لسيغورني ويفر التي أدت شخصية الملازم إيلين ريدلي، وهو دور كان ذكورياً في الأصل.

ويروي فيلم "In Her Shoes" لكورتيس هانسون قصة شقيقتين. وقد كتب وصف هاتين الشخصيتين النسائيتين بطريقة تجعل القارئ يفهم على الفور الشرخ الذي يفصل بينهما. فالشقيقة الأولى شقراء، رقيقة، جذابة ومغناج أما الثانية فبدينة، جامدة ترتدي أزياء متحفظة وباهتة. وينطلق الفيلم برمته، بالطبع، من هاتين الشخصيتين متناقضتي الملامح مع كل الأحكام المسبقة المقترنة بهذا التناقض في سبيل إبراز الانعطافات والتغيرات التي تعانيان منها بصورة أفضل.

ويمكن للون البشرة أن يكون ملمحاً جسدياً هاماً. فالبشرة السوداء للمحامي، في فيلم "Philadelphia" لجوناثان ديم، هي عنصر أصيل في ملامح الشخصية يسمح لكاتب السيناريو بمعالجة موضوعة العنصرية بكل أشكالها. وفي فيلم " Far From Heaven" لتود هاينز، تقع ربة المنزل الكاملة التي تلعب دورها جوليان مور في حب بستاني أسود. وتجري أحداث الفيلم في سنوات الخمسينيات في حقبة كانت العنصرية خلالها في أوجها وهو بعد إضافي يزاد على الخيانة الزوجية.

ويمكن للدمامة أن تكون ملمحاً جسدياً أساسياً. فالبطل، في كل من "Elephant Man" لديفيد لينش و"Freaks" لتود براونينغ، مسخ يعدُّه الناس وحشاً. وفي الحالتين، يعمل القبح، بالنسبة إلى كاتب السيناريو، على إثبات أن المسوخ الفعليين هم من يستغلون بؤس هذين الشخصين. ويروي فيلم "La Belle et la Bête"، بصورة أكثر شعرية، تلك المفارقة بين القبح الخارجي والجمال الداخلي.

فالدمامة الجسدية، إذن، قد تكون محركاً ممتازاً للدراما. إذ يعرض فيلم "La Chambre Des Officiers" لفرانسوا دوبريون الشخصية التي أداها إيريك كارافاكا كرجل وسيم يغوي النساء. ثم يمزق انفجار قنبلة نصف وجهه الأمر الذي يجعله يعدُّ نفسه مسخاً. بيد أن الفيلم يرينا أن هذا الحدث سيجعل منه رجلاً أجمل من الداخل يستعيد حياته ويعرف كيف يهتم بالآخرين.

والإعاقات بدورها عناصر جسدية قوية استخدمتها السينما بكثرة في بناء الملامح الجسدية للشخصيات في أفلام نذكر منها العمى في فيلم "Daredevil" لمارك ستيفن جونسون والتوحد لدى رايموند في "Rain Man" لباري ليفنسون والشلل لدى كريستي في "My Left Foot" لجيم شيريدان والشلل الرباعي في "Larry Flint" لميلوس فورمان وكيني، الطفل الجذع، في الفيلم الذي يحمل الاسم نفسه لكلود غانيون، وجوني ذو الجسد الأبتر في فيلم "Johnny Got His Gun" لدالتون ترومبو.

في فيلم "The Miracle Worker" لآرثر بن، ينبغي على الشخصية الرئيسية، آني سوليفان، أن تعتني بطفلة صغيرة ضريرة صماء بكماء. وآني هي نفسها مربية متخصصة أصبحت شبه ضريرة، كما هي حال فاوستو كونسول الذي أصبح ضريراً على أثر انفجار في الفيلم الإيطالي «عطر امرأة»[١] لدينو ريزي. وأدا، في فيلم "The Piano" لجاين كامبيون، شابة أصبحت بكماء على أثر حادث.

ويروي لنا جوليان شنابل، في فيلم "The Diving Bell And The Butterfly"، قصة كفاح رجل مشلول كلياً باستثناء عينه التي لا تزال ترمش في حركة تشكل بالنسبة إليه الأسلوب الوحيد للتواصل مع محيطه. وفي فيلم "Breaking The Waves" للارس فون ترابر، تقترن بيث بجون الذي تحبه حتى الجنون. يدق عنق جون في حادث يؤدي إلى شلله. وبسبب عجزه عن ممارسة الجنس مع زوجته، يطلب إليها أن تنام مع رجال آخرين ثم تقص عليه تفاصيل علاقاتها فتوافق على ذلك.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Profumo Di Donna باللغة الإيطالية. (المترجم)

رأينا أنه قد يكون من المثير أن توسم الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات الرئيسية في السيناريو بإعاقة جسدية. بيد أن الخطر يكمن في وقوع الفيلم في رثائية لا تحتمل أو في خلق شخصيات شديدة النمطية. وهكذا، يتطلب الأمر أن يتمتع كاتب السيناريو بالموهبة والحساسية اللازمتين لخلق شخصيات تتمتع بكينونة تتجاوز مجرد حالتها الجسدية.

يتطلب اللجوء إلى خلق شخصية معوقة من كاتب السيناريو أن يقوم بما يلزم من الأبحاث مستعيناً بالجمعيات التي تعنى بالمعوقين مثلاً أو بالتواصل المباشر مع أشخاص مستهم الإعاقة مباشرة.

التوصيف الاجتماعي والعائلي

عندما تخلق شخصية، من الضروري أن تعرف أصولها الاجتماعية والعائلية. هل تنحدر من بلدة ريفية أم من حاضرة صناعية؟ إن تحديد الإجابة عن هذا السؤال يحدد المنحى الذي تسير فيه معالجة الشخصية لأن كل شخصية، جزئياً على الأقل، هي نتاج مؤثرات ثقافية واجتماعية وأسرية عاشتها في سنواتها الأولى.

تقدم لنا الشخصية المركزية في فيلم "Into The Wild" لسين بين لا كمجرد فرد، بل من خلال أسرته وصديقته الصغيرة والوسط البورجوازي الذي ينتمي إليه. وهي أمور بالغة الأهمية في توصيف الشخصية لأن وضعها بوصفها ابن أسرة ثرية هو ما سيمنحها الرغبة في المغادرة من أجل مغامرة.

ويظهر مايكل كورليوني للمرة الأولى في فيلم "Godfather" بعد عشر دقائق من بداية الفيلم. إذ يأخذ كاتب السيناريو وقته في بناء جو الفيلم عبر متتالية لقطات طويلة إلى حد الإدهاش تصور حفل زفاف، فيما يمكن اعتباره أسلوباً عملياً في كتابة السيناريو يسمح بجمع كافة شخصيات الفيلم في سلسلة افتتاحية من اللقطات تساعد المتفرج على التعرف عليها جميعاً. وهكذا، لايظهر مايكل كورليوني في الفيلم إلا بعد أن نفهم أن والده وأشقاءه هم رجال مافيا معروفون. يصل، إذن، إلى الاحتفال بزيه العسكري بصحبة كاي، وهي

شابة شقراء بالغة الرقة تمثل النقيض المطلق لكافة الشخصيات التي التقى بها المتفرج. وفي مواجهة الرعب الذي أحست به في مواجهة أسرة مايكل، يقول لها: «هذه أسرتي يا كاي، وليس أنا».

على هذه الشاكلة، يتم توصيف مايكل منسوباً إلى أسرته، وهو يقول لنا إنه على النقيض منها تماماً. أما هدف الفيلم فهو طبعاً أن يرينا أنه لا يستطيع الإفلات من روابط الدم: فهو سيصبح أسوأ من كل الأشخاص الذين كان ينتقدهم.

ومخطط البداية في فيلم "The Yards" مماثل تماماً، ويعترف جيمس غراي طوعاً بالمرجعية التي شكلها فيلم فرنسيس فورد كوبولا في هذا الفيلم. ولكن بطل جيمس غراي، وخلافاً لمايكل كورليوني، يقرر، في مواجهة الخيار نفسه، أن يدير ظهره لأسرته وأن يصبح مواطناً محترماً.

ويعدُّ فيلم "The Deer Hunter" حالة قائمة بذاتها في تاريخ السينما لأنه، وفيما استغرق مشهد الزفاف في فيلم "The Godfather" حوالي خمس وعشرين دقيقة، فقد كرس له هنا ثلث الفيلم. إذ يبدأ الفيلم الذي تبلغ مدة عرضه ما يزيد عن ثلاث ساعات بمتتالية من اللقطات تصور عرساً في مجتمع أرثوذوكسي من المهاجرين الروس. ويسمح لنا هذا المشهد المدهش من حيث طابعه شبه الوثائقي بتقديم الشخصيات الرئيسية الثلاث، ستيفن ومايك ونيك بالإضافة إلى إحدى الشخصيات النسائية النادرة في الفيلم. وهكذا يتم توصيف هذه الشخصيات من خلال ارتباطها بمجتمعها بطقوسه ورقصاته واحتفالاته.

ويستخدم كلود شابرول الإجراء نفسه، وإن بصورة أكثر تقليدية، في تقديم الشخصيات في اثنين من أفلامه. إذ يفتتح فيلم "Le Boucher" على مشهد مأدبة تقدم لنا من خلاله شخصيات بلدة صغيرة في أحد الأقاليم الفرنسية. وبدوره، يسمح حفل زفاف لكاتب السيناريو بجمع شخصياته في مكان واحد في فيلم "La Demoiselle D’Honneur". وفي كل من هذين الفيلمين، يصبح الزفاف بالنسبة إلى كلود شابرول فرصة لا لتقديم

شخصيات فيلمه فحسب، بل كي يرسم مجتمعاً برمته هو المجتمع البرجوازي الصغير في المقاطعات الفرنسية.

ويبلغ هذا المبدأ الشابرولي ذروته في فيلم "La Cérémonie" الذي تقرر فيه امرأتان فقيرتان قتل أفراد أسرة بورجوازية. ويمكن للمرء أن يفهم من خلال هذا الفيلم سر إصرار كاتب السيناريو على أهمية توصيف السياق الاجتماعي للشخصيات.

ويمضي ستيفن سبيلبرغ في فيلم " E.T. the Extra-Terrestrial" وقتاً طويلاً نسبياً في تقديم أسرة إيليوت كي يجعل المتفرج يفهم أن هذا الصبي الصغير يعيش في منأى عن محيطه الأسري الذي يخنقه. والواقع أن الأسرة هي من العناصر التي تتكرر لدى كاتب سيناريو الفيلم إذ غالباً ما يقوم بتوصيف شخصياته من خلال ربطهم بسياق أسري قوي: فالمأساة الأولى لبطل فيلم "Catch Me If You Can" هي طلاق والديه، وراي في فيلم "War Of The Worlds" هو أب مطلق يحتفظ بحضانة طفليه ولكنه يعاني من مشكلة تفاهم كبيرة مع ابنه.

وإيريكا كوهت، في "La Pianiste"، هي امرأة أربعينية ومدرسة بيانو في فيينا. وتعود العصبية التي تتميز بها، من بين أسباب أخرى، إلى كونها تعيش في ظل والدتها وهي عجوز ذات نزعة تملكية منعت ابنتها من أن تتفتح. وبطل فيلم "Punch-Drunk Love " لبول توماس أندرسون، بدوره، هو باري إيغان وهو رجل ثلاثيني خجول ومعقد عاجز عن العثور على الحب. والسبب نفهمه بسرعة. فهو محاط بسبع شقيقات متسلطات. وأخيراً يجبر "Billy Eliot" على تعلم الرقص في السر لأن والده وشقيقه، وهما عاملا منجم في بلدة إنكليزية، يعتقدان أن هذه الهواية لا تليق بالرجال وهكذا يصبح على بيلي أن يجابه أسرته كي يحقق حلمه.

كما يعدُّ الدين عنصراً هاماً في توصيف الشخصية. ففي فيلم "Liberty Heights"، يتحدث لنا بن، وهو شاب يهودي، عن أسرته

وأصدقائه بأسلوب الصوت الخارجي في تقديم شديد الغرابة عندما يقول إنه كان يظن لفترة طويلة أن العالم كله يهودي قبل أن يكتشف أنه، على العكس من ذلك، جزء من أقلية. والواقع أن القصة برمتها تقوم على موضوع الصدمة الحضارية منذ اللحظة التي يقع فيها في حب رفيقة صف سوداء وكاثوليكية. وهكذا نجد أن شخصية بن قد بنيت بالاستناد إلى خصائصها الدينية والاجتماعية.

وتقدم لنا شخصية تشارلي منذ بداية فيلم "Mean Streets" بوصفه شاباً كاثوليكياً شديد الالتزام مسكون بفكرة الفداء حيث نراه في إحدى الصور الأولى للفيلم يمرر يده فوق شمعة مشتعلة ثم نراه في كنيسة. وبطلة فيلم "Carrie" تربيها أم كاثوليكية متعصبة تريد منع ابنتها من السقوط في الخطيئة إلى حد سجنها في خزانة مليئة بالأيقونات عندما تعلمها ابنتها بحيضها الأول. ونحن نفهم أن نفسية كاري مبنية انطلاقاً من أنها تعيش حياتها اليومية مع أم نصف مجنونة، الأمر الذي يفسر خجلها وعجزها عن الاندماج في الحياة الاجتماعية.

وأخيراً يعدُّ فيلم "Le Pianiste" مثالاً على السيناريو الذي يحمل فيه الدين الذي يعتنقه البطل أهمية كبيرة لأن أحداث الفيلم تدور في فترة المحرقة النازية. إذ يبقى البطل، وهو من أسرة بولونية يهودية تم ترحيلها إلى معسكرات الموت، مختبئاً في غيتو وارسو.

توصيف الشخصية من خلال الفعل

عندما تصنع شخصية، يكون هدفك أن يفهم المتفرج سماتها دونما حاجة إلى أي حوار قدر الإمكان. ولذلك، يصبح ضرورياً أن تضع شخصياتك في مواقف تعطي أفعالها خلالها مؤشرات عن ماهيتها.

فأحد أبطال فيلم "M.A.S.H" لروبرت ألتمان، وهو فيلم متعدد الأبطال، هو النقيب بنجامين بيرس، وهو جراح عسكري يجسد دوره دونالد ساذرلاند.

تجري أحداث الفيلم في مشفى ميداني خلال الحرب الكورية. عندما يصل للمرة الأولى إلى المستشفى، يناديه العسكريون باسمه الحقيقي إلا أنه يجيبهم في كل مرة راجياً إياهم أن ينادوه بلقبه «عين الوشق». والواقع أنه يضع على عينيه نظارات سميكة لأنه يعاني من حسر بصر شديد بما يتناقض مع لقبه. وانطلاقاً من هذا التوصيف الجسدي، يدلنا اللقب الذي يفضل أن يدعى به على أنه شخص تهكمي (صفة نفسية). ثم يلتقي بجندي يتخذه سائقاً. يركب الجندي سيارة الجيب ولا يمانع بيرس في أن يكون هو السائق فيشغل السيارة ويطير بها على الطريق.

بهذه الطريقة يجري تقديم الشخصية بمشهد واحد: قبضاي، تستفزه السلطة، مليء بالسخرية من الذات، وعابث كبير لأننا نراه في بضع ثوان يغمز بعينه لعدة ممرضات كن يعبرن بالقرب منه.

وفي بداية فيلم "The Party"، يشترك ممثل هندي في أحد الأفلام الكبيرة ككومبارس. ولكن وجوده يؤدي إلى كوارث ويدفع طاقم الفيلم إلى الجنون عندما يضع في يده ساعة كوارتز في مشهد تدور أحداثه في بداية القرن العشرين... وكي يكسب الوقت، يطلب منه المخرج أن يخرج من البلاتوه، فيبدأ في التجوال على غير هدى بين ديكورات الفيلم عندما يكتشف أن رباط حذائه محلول فيبدأ في البحث حوله عن شيء يستند إليه فيضغط عن طريق الخطأ على زناد يؤدي إلى تفجير الديكور الرئيسي للفيلم. إننا هنا بالطبع إزاء مشهد ذي طبيعة توصيفية لأنه يجعلنا نفهم أن هذا الرجل أخرق للغاية.

كما أن توصيف الشخصية من خلال ردود الأفعال التي تثيرها لدى الآخرين قد يكون أمراً مثيراً للغاية. وهي الحال في فيلم " The Devil Wears Prada" لديفيد فرانكل وهو فيلم يتحدث عن حياة امرأة شابة تكتشف عالم الأزياء. تتحدر بطلة الفيلم من أسرة متواضعة تمثل النقيض المطلق لبريق الحياة النيويوركية. تبدأ أندي رحلتها كمتمرنة في مجلة الأزياء

النيويوركية LE. ترتدي، على العكس من زميلاتها، دون إفراط ولا تضع أية مساحيق زينة ولا تتبع الأزياء الرائجة. تدير ميراندا بريستلي المجلة بقبضة حديدية. تصل أندي إلى مكاتب المجلة فتجد السكرتيرات مشغولات، دون أية ضغوط، في الرد على الهاتف أو في العناية بأظافرهن. تخبرها الشابة التي تقودها أن رئيستها المستقبلية مستبدة وأنها يجب أن تبذل جهداً مضاعفاً كي تنجح. وفجأة تدخل المكاتب سكرتيرة شابة مذعورة وهي تقول: "إنها قادمة!" فيتحول المكان إلى ما يشبه أرض معركة: يتحرك الجميع بجنون كي يكون كل شيء على ما يرام عندما تصل ميراندا. يعدُّ هذا الذعر الذي تتسبب به شخصية ما تزال غائبة مثالاً جيداً على توصيف هذه الشخصية: وعندما تظهر ميراندا أخيراً، يكون المشاهد قد أصبح على دراية بسماتها الرئيسية.

توصف الشخصية التي تلعب دورها كاثرين هيبورن في فيلم " The Philadelphia Story" لجورج كوكور بأنها شديدة البرودة ومتحفظة، ليس بسبب إيماءاتها وأسلوبها بالكلام فحسب، بل أيضاً لأن كل الشخصيات التي تظهر في الربع ساعة الأولى من الفيلم تقول عنها ذلك: زوجها السابق، شقيقتها، والدتها، صحفي في مجلة للفضائح. ويتمثل أحد أهداف الفيلم، بالطبع، في إثبات أن هذه المرأة، وعلى الرغم من المظاهر، قادرة على أن تكون حنونة ومحبة.

اختيار الصفة المهيمنة

عندما نخلق شخصية، يكون هدفنا أن تكون فرداً متميزاً. ولذلك يجب أن نسعى إلى جعلها فريدة ومعقدة وحافلة بالتناقضات. بيد أن المشاهد سوف يتعرف على الشخصيات من خلال خصلة سائدة تميزها. وهو ما نفعله، نحن، في الواقع عندما نجد في كل شخص ممن هم حولنا سمة مهيمنة كأن نقول إن لفلان شقيقة مجنونة أو إنه أخ غيور إلى حد كبير أو إنه شديد الخجل وشبه بري على الرغم من أن هؤلاء الناس هم كائنات معقدة ولا يمكن حصرهم بهذه الصفة المهيمنة أو تلك. تعمل الشخصيات في السينما بالأسلوب نفسه.

يعدُّ إنديانا جونز مثلاً نموذجياً للشخص الشجاع: فهو عالم آثار متوقد قادر على الخروج من كافة المواقف تقريباً. غير أن الكتاب الذين صنعوا هذه الشخصية قرروا تعقيدها. فشجاعة جونز في مهنته لا يوازيها سوى خجله في الحياة اليومية. كما أنه يعاني رهاباً مطلقاً: إذ أنه غير قادر على احتمال الأفاعي.

وهكذا تصبح استهلالية فيلم "Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark"، الأول في سلسلة إنديانا جونز، مهرجاناً لتوصيف شخصية إنديانا جونز. يذعر الحمالون من التماثيل التي تحمي مدخل الكهف فيفرون هاربين. يرمقهم إنديانا جونز بنظرة ساخرة (التوصيف: هو إنسان علمي لا يخشى الأصنام). يدخل الكهف وخلفه رجل يبدو كأنه مساعده. يتجولان في الكهف ثم فجأة يقف إنديانا جونز أمام شعاع ضوء. يمد قضيباً فينطلق سهم مسموم (إنه حذر وذكي).

ينحني الرجلان ويتابعان التقدم إلى أن يحتجزا أمام هوة سحيقة فيرمي حبلاً إلى الجانب الآخر كي يتمكنا من العبور (إنه ماهر في استخدام يديه).

وعندما يصلان إلى الصالة التي تضم الصنم الذهبي، يعمل تفكيره ويفهم أن بلاطات الصالة مفخخة فيتقدم بحذر. وقبل أن يأخذ التمثال، يملأ

كيساً بالرمال لأنه يعلم بوجود آلية قاتلة مخبوءة تحت التمثال تنطلق بمجرد رفع الوزن الجاثم فوقها. فيضع بمهارة فائقة كيس الرمل محل التمثال الذي أخذه ويغادر الصالة سريعاً. بيد أن طريق العودة يكون بالغ الصعوبة لأن الآلية المفخخة تعمل فتنهار الصالة وتهدد كتلة صخرية عملاقة بسحقه. يسرق مساعده التمثال إلا أنه يموت في الفخ التالي. وأخيراً، يخرج جونز من الكهف وبرفقته التمثال كي يجد نفسه في مواجهة عشرة من الهنود المسلحين ورجل أبيض هو عالم آثار وخصم لجونز يدعى بيلوك. يسرق بيلوك التمثال من جونز ونفهم أنها لم تكن المرة الأولى التي يحدث فيها ذلك (معلومة: جونز وبيلوك على معرفة ببعضهما بعضاً إذ أن بيلوك يسرق دائماً لقى جونز).

بيد أن إنديانا ينجح في الفرار على الرغم من كل شيء والسهام تتطاير حوله في كل الاتجاهات ويصل إلى نهر حيث تكون طائرة مائية في انتظاره تحلق بطريقة كارثية. ينتهي المشهد الافتتاحي للفيلم بهذه الطريقة ثم نرى جونز مرتدياً بزة ويضع على عينيه نظارتين صغيرتين في قاعة محاضرات محاطاً بطلاب يلقي عليهم درساً في التاريخ. تكتب له إحدى الفتيات على أوراقه عبارة «أحبك» فيحمر وجه جونز ويتلعثم (التوصيف: إنه أستاذ خجول لا يشعر بالراحة مع النساء).

وهكذا يُعرض بصورة ممتازة، في مجموعتين من المشاهد، توصيف شبه كامل لشخصية عالم الآثار المغامر بتقديم الصفة المهيمنة فيه وهي الشجاعة أولاً مع تلوينها ببعض الصفات الأخرى التي تتناقض معها أحياناً ما يجعل منها شخصية جذابة وفريدة. وهذه التلاوين هي ما ينبغي أن يستند إليها في الواقع عملك في كتابة السيناريو.

ينبغي أن يكون المشاهد قادراً على أن يفهم بسرعة كافية العناصر الرئيسية التي تميز شخصيتك، بصورة عامة أولاً ثم مع تلوينها بالتفاصيل الدقيقة التي يمكنك أن تأخذ الوقت الذي يلزمك من زمن الفيلم في صياغتها.

وهي الحال في الكثير من الأفلام التي تضم عدداً كبيراً من الشخصيات التي يتم توصيف كل منها بطريقة مبسطة عبر تزويدها بصفة مهيمنة. ويعدُّ

فيلم "Snow White and the Seven Dwarfs" لوالت ديزني مثالاً نموذجياً على هذه الطريقة في معالجة الشخصيات حيث يعطى كل من الأقزام السبعة اسماً يعبر عن خصائصه النفسية، أي عن الصفة المهيمنة فيه: «غضبان»، «خجول»، «بسيط»، ...

ونذكر فيما يلي أكثر الصفات المهيمنة استخداماً في الأعمال الدرامية:

- **النزق** (لوي دوفونيس في فيلم "Le Corniaud" وفي غالبية الأفلام التي مثلها).
- **الخجول** ("Cyrano De Bergerac")
- **الغاوي** (باباي في "Les Bronzés" وجاك فولي في "Out Of Sight").
- **الوحش** ("Frankenstein"، "Freaks"، "Elephant Man"، " The Man Without a Face").
- **الحنون** (سلفة سكارليت في "Gone With The Wind"، الشخصية التي جسدتها ميريل ستريب في "The Hours"، شخصية باستون كيتون في أفلامه).
- **المتردد** ("Dieu Seul Me Voit"، "Le Petit Soldat").
- **الفاسق** ("The Servant").
- **الفاسد** ("Bad Lieutenant"، "Le Ripoux").
- **المتمرد على السلطة** ("Good Morning Vietnam"، " One Flew Over The Cuckoo's Nest").
- **المثالي** ("Mr. Smith Goes To Washington").
- **المنغلق الذهن** (كاري غرانت في فيلم "Bringing Up Baby").
- **الغيور** ("L'Enfer"، "Raging Bull"، "Othello").
- **العنيف** ("History Of Violence"، " Natural Born Killer"، " Inspector Harry").
- **خفيف الظل** ("Rire Et Châtiment").

- **المنتقم** ("Winchester 73").
- **الأخرق** ("The Party").
- **المنغلق الذهن** (آرتشي في فيلم "A Fish Called Wanda "، الشخصية التي مثلتها سابين أزيما في "Le Bonheur Est Dans Le Pré ").
- **اللاعب** ("The Hustler"،"The Color Of Money").
- **المغفل** ("Les Gens De La Pluie"، "Forrest Gump"، أوتو في " A Fish Called Wanda"، الشخصية التي أداها بن ستيلر في فيلم "Dodgeball").
- **الوصولي** ("Michael Clayton"، "Citizen Kane"، "Fitzcarraldo").

جسد لوي دوفونيس طيلة حياته شخصية النزق (من "Rabbi Jacob" وصولاً إلى "La Grande Vadrouille" مروراً بفيلم "Le Corniaud"). تسبغ هذه الصفة عليه في بداية السيناريو ثم يعمل الكاتب على إضافة التفاصيل التي غالباً ما تكون وظيفتها إظهار أن سرعة الغضب هذه تخفي خلفها قلباً طيباً على الرغم من أن هذا النزق هو المحرك الرئيسي للشخصية وهو مصدر الضحك في كل أفلامه لأنه يجعله دائماً يقع في مشاكل يزداد حلها صعوبة. كما يعرف عن بورفيل وبيير ريشار لعبهما الشخصيات الساذجة الخرقاء والحمقاء في بعض الأحيان على الرغم من أنها تمس المشاعر على الدوام.

ويعدُّ جمع شخصية نزقة كلوي دوفونيس بأخرى باردة كبورفيل في القصة نفسها من الأمور التي تغري كتاب السيناريو وهو، في الواقع، ما فعله في جيرار أوري في عدة مناسبات. ففي أفلام "La Chèvre"، "Les Compères "، "Les Fugitifs"، يقف بيير ريشار الهزيل، الخجول والجبان في مواجهة جيرار ديپارديو القوي، الفظ والجعجاع.

يقدم لنا إنغمار برغمان في فيلم «التوت البري»[١] شخصية اسمها برغ. ويعرض برغ في الفيلم على أنه رجل بارد، متحفظ، متذمر ومتهكم. وتبدو

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Smultronstället باللغة السويدية .   (المترجم)

السمة الرئيسية التي تميز شخصيته هي كراهية للناس لا يخفيها، بل إنه يجعل منها أسلوب حياة. وهكذا، نشاهده، منذ بداية الفيلم، في منزله مع خادمته دون أن ترتسم على وجهه أية ابتسامة. ثم نراه في رحلة مع ربيبته التي يبدو أنه يكرهها ويحتقرها. يجسد برغ في الواقع البرودة المطلقة. بل إن اسمه في اللغة السويدية الذي يعني الصخرة أو الجبل يدل على قسوته وبرودته. يبدو هذا الوصف أقرب إلى أن يكون كاريكاتورياً، بيد أن هدف الفيلم هو العثور على شرخ في هذه الشخصية الجليدية تظهر من خلالها الحرارة التي تختزنها. ويخفف الفيلم من وقع هذه الشخصية باستخدام حوارات هزلية وتهكمية تظهر أن برودة هذه الشخصية لا تخدع الخادمة.

والغيرة هي سمة شخصية مثيرة. وتعدُّ شخصية عطيل في مسرحية شكسبير التي اقتبسها أورسون ويلز النموذج المطلق للغيرة. وعطيل رجل نافذ للغاية متزوج من الحسناء ديمونة ولكن غيرته أسطورية. يبذل عدوه اللدود ياغو كل ما في وسعه كي يخسر عطيل سلطته مستغلاً، في سبيل الوصول إلى ذلك، غيرته التي تنتهي بعطيل إلى قتل زوجته ومن ثم إلى موته هو نفسه. وهكذا، تقوده الصفة المهيمنة فيه إلى الخسران.

ونجد، في فيلم "L'Enfer" لكلود شابرول، أنموذجاً آخر عن الشخصية مفرطة الغيرة. يبدو بول، الذي يجسد شخصيته فرانسوا كلوزيه، شخصاً ناجحاً ولاسيما أنه متزوج من نيلي وهي امرأة رائعة. ولكن الغيرة تستولي على بول بالتدريج إلى أن يصل به الأمر إلى سماع أصوات تقنعه أن زوجته تخونه وينتهي الأمر به إلى المأساة.

فالغيرة إذن هي محرك درامي شديد القوة. بل إنه يمكن استخدامها كصفة ثانوية كما في فيلم "Raging Bull" لمارتن سكورسيزي. فجايك لاموتا ليس عنيفاً فقط، بل إنه شديد الغيرة ومجنون بالشك إلى درجة يخسر معها كل روابطه بالمقربين منه ويتحول إلى شخص بائس يعاني من سمنة مفرطة ويمضي وقته في ناد ليلي مبتذل.

لا يجد الكاتب في الأفلام ذات الشخصيات المتعددة فسحة تكفي لتطوير شخصياته بعمق كبير فيصبح مضطراً إلى وسم كل منها بصفة مهيمنة وهو أمر نلاحظه بوضوح في فيلم "Les Bronzé" الذي تعكس فيه كل شخصية أحد جوانب الطبيعة البشرية. إذ يمثل تييري ليرميت الشقي العابث الذي لا يتمتع بالحس المرهف فيما يمثل ميشيل بلان الأعزب القميء الذي يبحث عن إشباع رغباته. أما كريستيان كلافييه، فيمثل الرجل الذي يبدو ناجحاً في الظاهر ولكنه في الواقع فاشل حقاً. ويمثل الثنائي جوزيان بالاسكو وجيرار جونيو الزوجين الفرنسيين المتوسطين دائمي التذمر والأنانيين (يمكننا العثور على المبدأ نفسه في توزيع الصفات المهيمنة في "L'Auberge espagnole" لسيدريك كلابيش أو "The Dirty Dozen" لروبرت ألدريتش أو في "Stand By Me" لروب راينر).

بيد أنه يجب على كاتب السيناريو المبتدئ أن يحاذر الوقوع في القوالب الجاهزة... إذ يمكن، في بعض الأحيان، وصف شخصية من خلال مهارتها وموهبتها وليس من خلال صفة شخصية فحسب وهي الحال في توصيف الشخصيات في كافة أفلام السطو تقريباً كفيلم "Ocean's Eleven" أو "Mission: Impossible" حيث تقدم شخصية بوصفها الاختصاصي في مجال المتفجرات وأخرى على أنه لا يشق لها غبار في فتح الخزائن وثالثة ذات مهارات فائقة في استخدام السلاح.

ونصادف الفكرة نفسها في فيلم "الحمامة" لماريو مونيتشيلي، تضاف إلى ما يحفل به الفيلم من هجاء سياسي لحقبة ولبلاد يعمها الفقر. ورايموند، في فيلم "Rain man" عبقري في الرياضيات، قادر في بضع ثوان، على عد أعواد الثقاب التي سقطت على الأرض. وسوف يستخدم شقيقه تشارلي هذه الموهبة لكسب المال في ألعاب القمار في لاس فيغاس. والفكرة نفسها موجودة في فيلم "Will Hunting" حيث يستطيع بطل الفيلم حل معادلة رياضية كانت تعدُّ مستحيلة الحل.

تطوير شخصية البطل

غالباً ما تروي الأفلام ما يمكن أن ندعوه «رحلة البطل»، أي انتقال البطل من نقطة معطاة في بداية الفيلم إلى نقطة معطاة أخرى في نهايته. وليست هذه الرحلة انتقالاً بمعناه الحرفي دائماً، بل غالباً ما تكون تحولاً جسدياً أو عاطفياً أو نفسياً تعيشه الشخصية الرئيسية وهو ما يدعوه البعض «القوس التحولي لبطل الفيلم». وهو أمر شديد الأهمية في كتابة الفيلم لأن المتفرج يحتاج إلى أن يعرف أن الأحداث التي شاهدها على مدى ساعتين تقريباً، لم تحصل من أجل لا شيء وأن الفيلم قد عاش تحولات.

من المؤكد أن بعض الأبطال يبقون على حالهم بين بداية الفيلم ونهايته والمثال الأكثر شهرة هو شخصية جيمس بوند الذي يبدو أن شيئاً لا يمكن أن يغيره. فقد جسد هذه الشخصية ممثلون مختلفون دون أن تتطور أبداً أو أنها لم تتطور إلا بصورة طفيفة على أبعد تقدير ما أدى إلى ازدياد الضيق في أوساط الجمهور وتخليه عن هذا البطل المعصوم والمجرد من المشاعر الأمر الذي جعل منتجي فيلم "Casino Royale" لمارتن كامبل يقدمون العميل السري هذه المرة كشخصية أكثر تعقيداً، قادر على التعلق بامرأة ويعاني بسبب موتها إلى حد الانكسار. وقد ساعدت هذه المقاربة الأكثر حساسية لشخصية البطل على جعل علامة "جيمس بوند" قادرة على اكتساح الجمهور مرة أخرى في إثبات جديد على أن الجمهور ينتظر من البطل أن يكون قادراً على التطور.

ويعدُّ فيلم "Forrest Gump" مثالاً قائماً بذاته لأنه يقدم لنا شخصية لاتتغير على الرغم من التحولات التاريخية التي كانت شاهداً عليها. بيد أن بطل هذا الفيلم هو في الواقع دليل، بالمعنى الميثودولوجي للكلمة، من حيث أنه يدعونا إلى رحلة عبر التاريخ تتطور خلالها الشخصيات المحيطة به.

كما يعدُّ فيلم "Memento" لكريستوفر نولان مثالاً مثيراً للاهتمام لأنه يقدم لنا شخصية تتطور على امتداد الفيلم بيد أنها تقوم بالأشياء نفسها مراراً وتكراراً في حلقة مقفلة تنسخ كل تغيير فعلي حدث من قبل على الرغم من أننا يجب أن نقول هنا أن الحلقة المقفلة بالذات هي ما يقوم عليه مضمون الفيلم.

كما أن موضوع الحلقة المقفلة نفسها يشكل أساس فيلم " Boudu Sauvé Des Eaux" لجان رينوار. تستقبل أسرة بورجوازية شخصاً متشرداً بعد أن أقدم على محاولة الانتحار الأمر الذي يقلب حياته رأساً على عقب. وفي نهاية الفيلم، تقرر الأسرة أن تزوج هذا المتشرد إلى الخادمة، بيد أن بودو، الذي فضل حياته السابقة كمتشرد يخلع عنه بزته ويستعيد ملابسه التي كان يرتديها في البداية.

التطور الجسدي

تسمح لنا بعض الأفلام بمتابعة إحدى الشخصيات منذ فتوتها وحتى الشيخوخة:

- يجعلنا فيلم "Les Destinées Sentimentales" لأوليفييه أساياس نتابع تطور شخص في الأربعين من عمره يستحوذ على معمل كبير للخزف وحتى وفاته.
- يقود فيلم "Excalibur" لجون بورمان الفتى آرثر منذ مراهقته وانتهاء بموته العنيف بعد أن صار ملكاً.
- يروي فيلم "Little Big Man" لآرثر بن قصة شاب أمريكي رباه الهنود منذ مراهقته وحتى بلغ من العمر ١٠١ سنة.
- يروي فيلم "Citizen Kane" لأورسون ويلز قصة تشارلز فوستر

وتعرض أفلام أخرى قصة تدهور الحالة الجسدية للبطل سواء بسبب الإقعاد أو بسبب المرض. وهكذا يروي فيلم "Born On The Fourth Of July" لأوليفر ستون قصة جندي أمريكي في فيتنام يصاب بالشلل (الفكرة نفسها في فيلم "Johnny Got His Gun" و"The Deer Hunter"). ويشكل المرض عنصر

تطور جسدي في فيلم "Love Story" لآرثر هيل مثلاً الذي يصاحب البطل في رحلة عذابه البطيء حتى الموت.

وتعالج بعض الأفلام موضوع المسخ كفيلم "La Belle Et La Bête" لجان كوكتو الذي يتحول فيه مسخ إلى أمير ساحر بفعل قوة الحب وحدها. وعلى الرغم من أن التحول في هذا الفيلم يحصل بمعناه الحرفي، إلا أنه يجب أن يؤخذ بمعناه المجازي أيضاً، لأن هذا الغلاف الجسدي يعبر عن الحزن والظلام الذي يسود قلب البطل الذي يستعيد نغمة الرقة والحب لحظة لقائه الفتاة الجميلة، وعندها فقط يسترد مظهره الإنساني. ويستخدم فيلم "The Fly" فكرة التحول الجسدي بطريقة مدهشة عندما يتحول عالم مجازف بالتدريج إلى ذبابة بسبب عملية جينية لم تسر بصورة حسنة. يركز المخرج كثيراً في بداية الفيلم على مظهر البطل في محاولة منه للتشديد على التدهور الجسدي الذي سوف يصيبه. وبديهي القول أن التحول الجسدي في هذا الفيلم أيضاً يترافق مع تحول نفسي كامل هو في الواقع الموضوع الفعلي للفيلم.

وكما هو متوقع، يصاحب التطور الجسماني تحولات نفسية مختلفة: الحكمة، الشك، إلقاء نظرة جديدة على الحياة التي عاشها البطل كما سوف نرى ذلك في الصفحات القادمة.

التطور النفسي

نشاهد في الأفلام تحولات نفسية جذرية كما في فيلم "Straw Dogs" لسام بيكينباه الذي يتحول فيه عالم خجول إلى آلة قتل أو تحولات أقل حدة كما في فيلم "Ghost" لجيري زوكر حيث ينتهي الأمر برجل لم يعش الكثير من العواطف إلى النجاح في أن يقول للمرأة التي يحبها كلمة «أحبك».

مهما يكن نوع التطور الذي ترغب في إخضاع شخصيتك له، فمن الضروري أن تخلق علاقة سببية بين أحداث الفيلم وهذا التحول كي لا يؤدي ذلك إلى إحساس المشاهد بالاصطناع.

يروي فيلم «يوميات دراجة»[1] لوالتر ساليس رحلة إرنستو غيفارا، الذي سيصبح تشي، الذي كان طالب طب في الثالثة والعشرين من العمر برفقة ألبرتو غرانادو المختص في الكيمياء الحيوية إلى تشيلي وبيرو وكولومبيا. حيث تجعله كل خطوة يخطوها يعي بصورة أعمق الواقع السياسي والاجتماعي الذي تعيشه القارة. وسوف تقلب هذه الرحلة حياة الرجلين رأساً على عقب وتؤسس لبداية كفاح ثوري سيجعل من إرنستو غيفارا أيقونة في أعين الأجيال القادمة.

يروي الكثير من الأفلام قصص شخصيات تتفتح أعينها في النهاية على الحياة: "Pretty Woman"، "Regarding Henry" أو "Harold And Maude" حيث تؤدي التحديات القوية التي يواجهها أبطال هذه الأفلام والتي تغير المفاهيم التي يحملونها أو التعليم الذي تلقوه إلى جعلهم يجيدون تقدير الآخرين.

يروي فيلم "Bernie" لألبير دوبونتيل مسيرة رجل غريب الأطوار تماماً، كاره للآخرين ومدمر. بيد أنه وقوعه في حب امرأة يجعله يحب الحياة من جديد.

ويروي فيلم "Perfect World" لكلينت إيستوود قصة لقاء يجمع رجلاً فاراً من السجن اسمه بوتش بطفل في السابعة من العمر. يبدو بوتش في بداية الفيلم رجلاً بارداً وعنيداً، إلا أنه يزداد تعلقاً بالطفل ويتعلم من جديد براءة العالم وجماله.

ويحكي فيلم "Groundhog Day" لهارولد راميس قصة رجل شرس، أناني وكاره للآخرين يجد نفسه مرغماً على أن يعيش اليوم نفسه بلا نهاية. يحب بطل الفيلم زميلته في العمل بيد أن هذه الأخيرة تمقته، ويروي الفيلم في الواقع الجهود التي يبذلها لجعلها تحبه. وكي ينجح في ذلك، يكون عليه أن يغير كل شيء وأن يصبح رومانسياً يكترث للآخرين ومنفتحاً على الحياة. وعندها ينفك عنه السحر. لا يرتبط التطور الذي تخضع له الشخصية هنا بأحداث الفيلم بصورة مباشرة، لأن هذا التطور بحد ذاته يمثل الهدف الذي يرمي البطل إلى تحقيقه.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Diarios de motocicleta باللغة الإسبانية. (المترجم)

تجسد ناتالي بورتمان، في فيلم "V For Vendetta" لجيمس ماكتيغ، شخصية إيفي وهي شابة تعيش في إنكلترا التي يقودها نظام فاشي. تعمل إيفي سكرتيرة في محطة التلفزيون الوطنية التي تسيطر عليها الحكومة وهي لا تمثل بذلك شخصية متمردة على السلطة. وذات يوم ينقذها من محاولة اغتصاب شخص يدعى V وهو شخص مقنع يعمل على إحقاق العدالة ويرغب في قلب الحكومة وتحرير البلاد من نير الفاشية. وكان هذا اللقاء بداية تحول نفسي بطيء سوف يقودها إلى أن تصبح الذراع اليمنى لهذا الرجل. وهكذا، يروي لنا الفيلم قصة اليقظة السياسية لبطلته بما يرمز إلى كفاح شعب برمته ضد الطغيان. وعندما يغيب V عن المشهد في نهاية الفيلم، تنتقل الشعلة إلى يد الفتاة التي تتلقى المعونة في مسيرتها من الشعب كله.

يعرض لنا أحد المشاهد الأولى في فيلم "Harold And Maude" مراهقاً يحاكي عملية شنق. فهو مسكون بالموت إذن. بينما نراه في نهاية الفيلم يبتعد وهو يغني بعد أن ذاق طعم الحياة: لقد تطور.

تتخذ أفلام أخرى الانتقال من طور الطفولة إلى الحياة الراشدة موضوعاً لها. إذ يظهر فيلم "The Graduate" لمايك نيكولز كيف يتحول بنجامين، الطفل السلبي ابن الأسرة الثرية، إلى رجل مصمم يحمله الحب على التمرد. ويجعلنا فيلم "حدث ذات مرة في أمريكا" لسرجيو ليوني نتبع مسيرة نودلز طفل شوارع منذ أن كان في الثانية عشرة من عمره وحتى سن السبعين. فالفيلم، إذن، هو قصة رجل علمته الحياة وقصة مبادرة، ولكنه أيضاً قصة طفل لم تعد لديه أوهام وأصبح بالغاً قبل الأوان. وبهذا المعنى، يمكن القول إن الفيلم يحمل بنية فيلم "Citizen Kane" نفسها.

يبدو فيلم "Spiderman" لسام ريمي تكراراً لأفلام الأبطال الخارقين، ولكن موضوعه الحقيقي هو في الواقع مسيرة التحول من اللا مبالاة التي تميز سن المراهقة إلى الخيارات الخطيرة التي يضطر إلى اتخاذها البالغون. يظهر بيتر باركر في البداية كغيره من الصبية لديه رفاق وصديقة اسمها ماري جاين. وهو صبي باهت خجول. ولكن جسده يتحول بالتدريج عندما يلسعه عنكبوت مشع فتنمو

عضلاته وتظهر عليه علامات البلوغ. يجد بيتر باركر نفسه، وقد أصبح بطلاً خارقاً، يحمل مسؤوليات تفوقه وتصبح حياة الآخرين تعتمد عليه. لقد أصبح بالغاً وصار مضطراً إلى اتخاذ خيارات شديدة الصعوبة. وينتهي الفيلم وهو يقول لماري جاين إنه سيتركها لأن عليه أن يختار بين أن يبقى معها أو أن يصبح الرجل العنكبوت. فمسؤولياته أصبحت أصعب وعليه، على الرغم من الحب الذي يكنه لها، أن يضحي بهمومه الشخصية كي ينقذ العالم.

يقترن التطور النفسي عادة بالجنون. يروي فيلم "Repulsion" لرومان بولانسكي قصة الانحدار التدريجي نحو الجنون لكارول، الفتاة ذات المظهر الطبيعي التي تعمل في تقليم الأظافر. كما نجد المبدأ نفسه في فيلم "The Resident" وفي فيلم "Rosemary's Baby" لرومان بولانسكي نفسه.

يروي فيلم "The Mosquito Coast" لبيتر وير قصة رب أسرة غريب الأطوار بعض الشيء يصطحب زوجته وأطفاله إلى أدغال الهندوراس فاراً من أمريكا. يعتقد، وهو المخترع العبقري، أنه قادر على حياة الاكتفاء الذاتي في الأدغال. ولكن جنون العظمة يجعله ينزلق بالتدريج صوب الجنون ويتحول إلى خطر كبير على حياة أسرته.

كما يعالج فيلم "Shining" لكيوبريك قصة تحول رب أسرة إلى سفاح مجنون. إنها قصة جاك تورانس، كاتب كحولي يجد نفسه وقد عهدت إليه إدارة فندق معزول وسط الثلوج في فصل الشتاء. يذهب إلى الفندق بصحبة زوجته وابنه. يصبح جاك مجنوناً شيئاً فشيئاً ويبدو الفندق مسكوناً بأشباح قديمة تضايقه. وفي المشهد الختامي الشهير، نراه يحمل فأساً ويطارد ابنه في متاهة تغطيها الثلوج.

حاول، قبل أن تبدأ في كتابة الفيلم، أن تحدد منحى تطور بطلك. فالبطل الذي يصل إلى هدفه متجاوزاً العقبات التي تقف في طريقه يجب أن يتغير بالضرورة. إذ يمكن أن تزداد ثقته بنفسه أو أنه يمكن، على العكس من ذلك، أن يفقد أية أوهام لديه. وهو قد يكتسب قدراً من الحكمة أو يمكن لقلبه أن ينفتح...

لا حدود لاحتمالات تطور البطل. فالتغيير ليس جذرياً بالضرورة، بل يمكن أن ندخل تغييرات هامة على الشخصية باستخدام لمسات صغيرة.

بطاقات الشخصيات

تتضمن «بطاقة الشخصية» كافة العناصر المكونة للشخصية التي تصنعها، أي إنها تضم توصيف الشخصية. وتعدُّ بطاقة الشخصية أداة لا مثيل لها من حيث قدرتها على مساعدتك في فهم شخصياتك. يصنع كاتب السيناريو بطاقة الشخصية من خلال ابتكار سيرة ذاتية لكل شخصية رئيسية بهدف الوصول إلى تحديد أفضل لها وجعلها متعددة الأبعاد.

ومن المؤكد أن قسماً كبيراً من هذه المعلومات لن يظهر في سيناريو الفيلم، أو ليس بصورة مباشرة على الأقل، لأن بطاقة الشخصية تتضمن تصورك لطفولة البطل ومراهقته والأحداث المفصلية في حياته وأسرته والمحيط الاجتماعي الذي نشأ فيه. ثم إنه ينبغي أن تحدد في بطاقة الشخصية الذائقة الموسيقية والفنية والأدبية للشخصية موضوع البطاقة وأن تحدد ما إذا كانت تميل إلى الرجال أو إلى النساء، بل قد يصل الأمر بك إلى طرح أسئلة تتصل بطريقة ممارستها للجنس وبأسلوب سيرها وكلامها، أي باختصار: كل العناصر التي سوف تأخذ منها ما يلزم لتغذية مشاهد الفيلم والتفاصيل التي تجعل من شخصياتك كينونات ذات خصوصية بعيداً عن القوالب الجاهزة.

كما أن بطاقة الشخصية تكون في كثير من الأحيان شديدة الفائدة للممثل.

يمكن أن تكتب بطاقات الشخصيات حتى ولو كان ذهن كاتب السيناريو خلواً من أية فكرة عن البنية العامة للقصة. فللشخصية حياة قائمة بذاتها يقع على عاتقك، أنت، عبء اختراعها! وعندما تصبح الشخصية واضحة في ذهنك تماماً، تستطيع أن تجعلها تنخرط في مغامرة كي تراقب ردود فعلها المختلفة.

من الأخطاء الشائعة التي يرتكبها كتاب السيناريو المبتدئون أنهم ينخرطوون في كتابة الفيلم قبل أن يتعرفوا على شخصياتهم بعمق وقبل أن يضعوا تصميمها النفسي بما يسمح لهم أن يعرفوا كيف ستتصرف الشخصية حيال موقف صراعي. فكتابة «بطاقة الشخصية»، إذن، هو أمر شديد الفائدة.

في مقابلة صحافية أجرتها معه مجلة تيليدراما لدى خروج فيلمه "Un Conte De Noël" إلى الصالات، تحدث أرنو ديبليشان عن الشخصية التي جسدها ماتيو أمالريك قائلاً: «كلما شاهدت المشهد أقول لنفسي: لم يكن عليه القيام بذلك! لماذا قام بذلك!» فإذا كانت شخصيتك قد كتبت كما ينبغي، فيجب أن تتمتع بحياة خاصة بها وأن تمتلك ردود أفعال قد تفاجئك أنت نفسك، تماماً كما يمكن أن يحصل إذا كنت تراقب شخصاً حقيقياً. وعندما تصبح ردود أفعال شخصيتك بديهية بالنسبة إليك، وعندما توقن أنها لا يمكن أن تسلك حيال المواقف التي تواجهها بطريقة تخالف طبيعتها، تكون قد حققت هدفك: لقد أصبحت الشخصية التي كتبتها فرداً قائماً بذاته. أما إذا لم تكن قادراً على الإحساس بالعلاقة السببية في كل فعل تقوم به شخصيتك، فهذا يعني أن عملك ليس ناجزاً بعد.

هنالك آلاف الطرق لكتابة بطاقات الشخصيات. ويعتمد كل شيء، أولاً، على قرب كاتب السيناريو من موضوع فيلمه. فلخلق شخصية مستلهمة من أحد أصدقائك المقربين أو من أحد أفراد أسرتك، تكفي المراقبة اليومية وإعمال الخيال. أما إذا قررت أن تعالج موضوعاً أكثر بعداً عنك، فإن القيام ببعض الأبحاث يصبح أمراً ضرورياً.

يصر الكثير من أساتذة فن السيناريو على ضرورة أن يكتب كاتب السيناريو عما يعرفه بصورة أفضل، أي عن نفسه أو عن محيطه. وعلى الرغم من أن هذه النصيحة أثبتت جدواها في أفلام مارتن سكورسيزي، إلا أن الأمر مع ذلك نسبي: فلا ينشأ الجميع في حي يعج برجال العصابات أو بالقرب من عم مهووس بالبحث عن الذهب.

يصل الكثير من كتاب السيناريو، الذين يحاولون استلهام أنفسهم بأي ثمن، إلى حائط مسدود. فإذا لم تبد لك حياتك مناسبة كي تصبح موضوعاً لسيناريو فيلم، فعليك البحث عن الإلهام في مكان آخر. ولذلك ليس من قبيل إضاعة الوقت أن يعمل رجل نشأ في إقليم الألزاس على كتابة فيلم تجري أحداثه في أوساط تجار المجوهرات في مرسيليا.

إن الأمر برمته هو مسألة بحث وتحر. والأدوات اللازمة للقيام بذلك متوافرة. إذ تقدم المكتبات وأرشيفات وسائل الإعلام كمية كبيرة من الوثائق تغطي كل المواضيع الممكنة تقريباً. كما يمكن أن تكون بعض الأفلام الوثائقية مصدراً للمعلومات دقيقاً وذا مصداقية. وتعدُّ الصحف، ولاسيما الأقسام الإخبارية فيها، منجماً مذهلاً للمعلومات والأفكار على الرغم من أن استلهام الأحداث الواقعية ليس بالأمر السهل على الدوام.

كثيرة هي الأفلام التي تتخذ من أحداث واقعية نقطة انطلاق لها بدءاً من فيلم "L'Adversaire" وانتهاء بفيلم "Badlands" مروراً بفيلم "Ladybird" و"Midnight Express". بيد أن ذلك لا يشكل سوى منصة الانطلاق. إذ يقع على عاتق كاتب السيناريو، اعتباراً من هذه النقطة، القيام بكثير من العمل كي يصنع قصة تصلح أن تكون فيلماً سينمائياً.

فعندما تكون الشخصية الرئيسية في الفيلم الذي تكتبه محامياً أو طبيباً أو رجل شرطة، يصبح ضرورياً أن تغادر المكتبة وتنتقل إلى مرحلة البحث الصحفي عبر إجراء المقابلات مثلاً. فالكثير من أصحاب المهن يستقبلون كتاب السيناريو بسرور بالغ كي يحدثوهم عن المهنة التي يزاولونها ويقدموا لهم النصح أو يخبروهم قصصاً جرت معهم.

بيد أن غالبية كتاب السيناريو يميلون إلى الاستسهال فيستلهمون شخصياتهم، من أطباء أو محامين أو رجال شرطة، مما سبق لهم أن شاهدوه في هذا الفيلم أو ذاك أو في هذه السلسلة التلفزيونية أو تلك. ويكمن خطر هذه الممارسة في خلق شخصيات نمطية بعيدة كل البعد عن الواقع. فالممثل لا يصبح طبيباً بمجرد ارتدائه مريلة بيضاء.

ضع لائحة بالأفكار التي تخطر ببالك ثم اشرع في عملية بحث دؤوب. حاول أن تفهم كيف يتكلم شخص يزاول مهنة معينة وكيف يتحرك ويعمل ويلبس... ثم صنف المعلومات التي حصلت عليها كي ترى ما يجدر بك الاحتفاظ به وما يمكنك رميه أو حتى تعديله: قد تجد أنه من الضروري اختصار أحداث تستغرق في الواقع خمسة عشر يوماً إلى مجرد يومين بهدف الحصول على حدث مناسب من وجهة النظر السينمائية.

هكذا تتخذ شخصياتك أبعادها وتخرج إلى حيز الوجود ككينونات مستقلة. ويصبح بمقدورك الآن أن تمضي في كتابة الحبكة. ولكن حذار: فالشخصيات بحد ذاتها لا تصنع فيلماً جيداً مهما كان الجهد المبذول في صنعها كبيراً.

إن كتابة فيلم هي أشبه برواية قصة. ولذلك عليك أن تحرص، في كتابة السيناريو، على إبقاء المتفرج متنبهاً على الدوام عبر إدخال لحظات من التشويق تتخللها لحظات أخرى من السكينة، أي عبر بناء حبكة لامعة جديرة أن تجعل من فيلمك أفضل فيلم ممكن. وهكذا يغدو العمل على البنية السردية لقصتك مرحلة جوهرية كي تعطي جهودك أكلها.


الهيئة العامة
السورية للكتاب



القسم الرابع

بناء الفيلم

يوجد من النظريات في بنية السيناريو بقدر ما يوجد من المنظرين. فمنذ العصور القديمة، ظهرت نظريات ودراسات في علم الدراما كانت كثيرة إلى درجة أنها كانت تتناقض فيما بينها. ولاشك أن أرسطو قارب الحقيقة إلى حد كبير عندما كان يؤكد أن القصة يجب أن ترتكز إلى ثلاثة أزمنة: «البداية، الوسط والنهاية». فالواقع هو أن النظرية التي تلاقي أكبر قدر من القبول هي تلك التي تقول بالفصول الدرامية الثلاثة على الرغم من أنه لا يجب أخذ كلمة "فصل" بالمعنى المسرحي الضيق للكلمة.

والفصول الثلاثة المقصودة هي بالترتيب: «التقديم» (أو «العرض») و«التطور» و«حل العقدة». وعلى الرغم من وجود الكثير من المصطلحات الأكثر تعقيداً، ولكن الكلمات الثلاث سالفة الذكر تعبر بصورة ممتازة عن الفصول الثلاثة.

وبديهي القول أن كلاً من الفصول الثلاثة يمكن أن ينقسم إلى عدة أقسام فرعية ولاسيما في الأفلام بالغة الطول والتعقيد.

يمكن، بصورة مصطنعة جداً، أن نعيد صوغ هذه الأجزاء الثلاثة عبر نسبتها إلى مفهوم الهدف آخذين بعين الاعتبار أن الهدف إنما يمثل قلب الرواية من حيث كونه محركها وغايتها النهائية. وهكذا تصبح الفصول الثلاثة كما يلي:

الفصل الأول: ما قبل الهدف

الفصل الثاني: أثناء الهدف

الفصل الثالث: ما بعد الهدف

الفصل الأول

التقديم (أو العرض التمهيدي)

يستغرق الفصل الأول مدة تتراوح بين خمس عشرة وعشرين دقيقة في الأفلام الطويلة ذات مدة العرض المعيارية البالغة تسعين دقيقة تقريباً.

يعدُّ الفصل الأول أساسياً لأكثر من سبب. فالمتعارف عليه هو أن السيناريو يجب أن يكون قادراً على اجتذاب القارئ، والمنتج على وجه الخصوص لأسباب أشد أهمية، منذ صفحاته الخمس عشرة الأولى وهو الوقت المتاح أمامك كي تتمكن من إقناعه. يمكنك بالطبع أن ترجو قارئك الاستمرار في القراءة حتى الصفحة الأخيرة بحجة أن القصة لن تصبح مثيرة إلا في ذلك الحين وأنك بحاجة إلى بعض الوقت كي تطور جو القصة وشخصياتها، ولكن الأوان يكون قد فات.

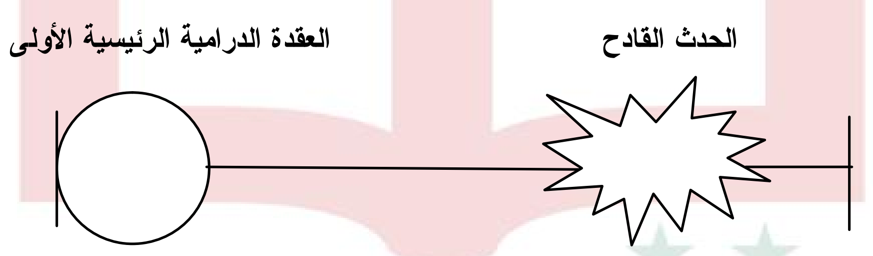
عليك، قبل أن تدخل شخصيتك الرئيسية في مغامرة تقلب كيانها، أن تبدأ بعرض «روتينها الحياتي»، أو ما يدعى أيضاً «توازن الانطلاق». وعندها فقط تستطيع أن تدخل عنصراً جديداً يخل بهذا التوازن.

تساعدك هذه المشاهد التمهيدية على توصيف شخصياتك وهي تعيش أوضاعاً «طبيعية» قبل أن تضعها في مواجهة مواقف استثنائية. وهذا بالضبط ما يفعله ستيفن سبيلبرغ في فيلم "War Of The Worlds" حيث يستخدم ما يلزم من الوقت في عرض وضع بطله (أب أعزب لطفلين) قبل أن يجعله يغوص في عالم استثنائي: كائنات غير أرضية تحط على كوكب الأرض من أجل تدميره.

ويستخدم رومان بولانسكي المبدأ نفسه في فيلم "Frantic" الذي يعرض علينا قصة الدكتور ريتشارد ووكر، وهو طبيب قلب يزور باريس برفقة زوجته من أجل المشاركة في مؤتمر. يقدم لنا بولانسكي هذين الزوجين في حياتهما اليومية قبل أن يرميهما في عالم استثنائي عندما تختفي زوجة الدكتور ووكر دون أن تخلف أثراً. هكذا كان على كاتب السيناريو أن يعرض الوضع العادي الذي يعيشه بطل الفيلم كي يتلقى المتفرج هذا الانقلاب بالصورة المطلوبة.

يطلق على هذا التحول اسم «العقدة الدرامية الرئيسية الأولى» ويسبقه دائماً «حدث قادح».

الفصل الأول



ولكن قبل أن نتعمق في هذه النقطة أكثر، لنعد قليلاً إلى الأساليب المختلفة التي تسمح لك بعرض قصتك وشخصياتك. هنالك في الواقع عدة أشكال لبداية الفيلم.

الوظائف المختلفة للفصل الأول

تحديد نكهة الفيلم

يعرض الفصل الأول نوع الفيلم أولاً والحقبة الزمنية التي تدور فيها أحداثه والمكان الذي تجري فيه الأحداث. إذ يجب أن يدرك المتفرج منذ الدقائق الأولى أن ما يشاهده هو فيلم وسترن أو فيلم كوميدي حول عالم الأزياء،... يمكن للمرء أن يعرف هذه المعلومات بسهولة بالغة من خلال قراءة مقالات نقدية وبإجراء قليل من البحث. ولكن ماذا لو لم يفعل ذلك؟

إن ملكاتك هي الكفيلة بكتابة مواقف تثير فضول القارئ وتجعله يعيش في العالم الذي يصنعه فيلمك. إن كتابة سيناريو تدور أحداثه في عصرنا

الحاضر هو، بالضرورة، أكثر سهولة من كتابة سيناريو فيلم حول العصور القديمة الرومانية. ولك أن تتخيل مدى التعقيد الكامن في كتابة فيلم تدور أحداثه بعد ٢٤٠٠ سنة من اليوم حيث يكون عليك أن تخترع كل شيء وأن تصف كل شيء كي يكون القارئ قادراً على فهم ما يحدث.

عندما يقول شاب يجلس في مدرجات حلبة تزلج شبه خاوية في بداية فيلم "Love Story" لآرثر ميلر الكلمات التالية: «كانت جميلة، وذكية بصورة مذهلة. كانت تحب موزارت والبيتلز وكانت تحبني»، يفهم القارئ تماماً أنه في صدد قراءة ميلودراما، قصة حب حزينة بين شابين سيفرقهما الموت.

ونشاهد في بداية فيلم "Rosetta" للأخوين داردن شابة تعمل في مصنع. ولا تدع الصفحات الأولى من السيناريو أي مجال للشك في أن الفيلم متجذر بعمق في الواقع الاجتماعي ويوشك أن يكون فيلماً وثائقياً.

وهكذا، يكون الديكور والأزياء والحقبة التي تدور فيها أحداث الفيلم العناصر الأولى التي يميط العرض التمهيدي اللثام عنها. وعلى الرغم من أنه يمكن تصور فيلم وسترن هو أيضاً فيلم كوميدي ("Blazing Saddles") أو فيلم خيال علمي مضحك للغاية ("Men In Black" لباري سوننفيلد)، إلا أن ذلك هو مجرد استثناء فيما تبقى الأنواع السينمائية المتمايزة راسخة جداً في التقليد السينمائي.

تعدُّ قصص الحب من الأمور المبتذلة في السينما، إلا إذا كانت فصول قصة الحب التي ترويها تجري في باريس عام ١٧٨٩ حيث تأخذ حينئذ سعة مختلفة تماماً. وهو المبدأ الذي انطلق منه فيلم "The Dreamers" لبرناردو بيرتولونتشي الذي تجري فصوله في باريس خلال أحداث أيار ١٩٦٨.

يروي فيلم «متاهة فاونو»[١] لغويليرمو ديل تورو مغامرات شابة إسبانية عام ١٩٤٤ في خضم الحرب العالمية الثانية في ظل ديكتاتورية فرانكو. إن الخيار الزمني والجغرافي الذي اتخذه كاتب سيناريو الفيلم لم يكن عبثياً.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم El Laberinto Del Fauno باللغة الإسبانية. (المترجم)

وبالطريقة نفسها، يصور فيلم "Les Roseaux Sauvages" لأندريه تيشينيه قصة عدد من المراهقين الذين يكتشفون الحب في فرنسا عام ١٩٦٢. وهذه المرة نحن في صدد حرب الجزائر التي تشكل إطاراً تاريخياً للفيلم، الأمر الذي سوف يحدث ارتكاسات عميقة في نفس كل من يشاهد الفيلم.

للسياق التاريخي والاجتماعي لفيلمك أهمية كبيرة وهو ما يستهدفه الفصل الأول. ويمكن لتحقيق ذلك أن تكتب عبارة على الشاشة تشير إلى هذا السياق.

١/ خارجي - الشانزيليزيه - صباحاً

جادة الشانزيليزيه، التي يستطيع المرء أن يميز قوس النصر فيها من مسافة بعيدة، غارقة في الضباب الصباحي. الجادة مقفرة تماماً ويعم فيها صمت مطبق.

فجأة يسمع صوت هدير، ثم تبدأ دبابة يعلوها صليب معقوف صعودها البطيء في الجادة تتبعها دبابات أخرى.

تظهر العبارة التالية على الشاشة:

"باريس - حزيران ١٩٤٠"

تقديم الشخصيات

يقدم الفصل الأول الشخصيات الرئيسية في الفيلم ويعرض للصلات بينها. غالباً ما يتم تقديم بطل القصة في الثواني الأولى للفيلم. فتكشف صفاته الجسدية أولاً: شكله، طريقة كلامه، طريقة ارتدائه للملابس. ثم نراه بالطبع من خلال علاقاته ببقية الشخصيات.

تصف مقدمة فيلم "The Chase" لآرثر بن الحياة في بلدة أمريكية بطريقة تضع كل شخصية من شخصيات الفيلم في إطار هذه البلدة، سواء كان المأمور وزوجته أو العمدة الثري وابنه أو مساعده وزوجته غير الوفية أو حتى الرجل العجوز الذي يترصد أصغر النمائم في البلدة.

ويقدم لنا دومينيك مول، في فيلم " Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien" أسرة صغيرة نموذجية، من أب وأم وطفلين، في سيارة على الطريق السريع ذاهبين لقضاء عطلة مميزة. يتوترون بسبب التعب وحرارة الجو فيبدؤون في الجدال ويفقد الطفلان صبرهما. نفهم من الحوار أن والدي الزوج سيكونان شخصيتين هامتين في مراحل لاحقة من الفيلم وأن للزوج شقيقاً سوف يتدخل بدوره في القصة. فعلى الرغم من أن هذه الشخصيات ليست حاضرة في المشهد، إلا أن الحديث عنها يهيئ المشاهد لظهورها. إننا في هذه الحالة أيضاً إزاء معلومة تعرض علينا.

كما أن الفصل الأول هو المكان الذي تقدم فيه المهنة التي يزاولها بطل الفيلم على الرغم من أن ذلك ليس إلزامياً، حيث نصادف الكثير من الأفلام التي لا تكون مهنة البطل فيها محددة. وعلى العكس من ذلك، تكون مهنة البطل هي ما يحرك القصة وهي حال الأفلام البوليسية وأفلام مثل فيلم "Taxi Driver" مثلاً.

تعرض الثواني الأولى من فيلم "North By Northwest" شخصية ثورنهيل في مكان عمله محاطاً بالسكرتيرات ويرتدي بزة وربطة عنق. ولكننا، بالمقابل، لن نراه أبداً يمارس أعماله اليومية، إذ يكتفي كاتب السيناريو بإخبارنا أنه يكسب الكثير من المال وأنه محط إعجاب في عمله وأنه يحب أن يسيطر على حياته.

تعمل إميلي في فيلم "Ma Saison Préférée" كاتبة بالعدل وكان يمكن لها أن تكون محامية أو مصرفية لأن الأمر المهم بالنسبة إلى كاتب السيناريو كان إظهار أنها تزاول مهنة مجزية. وبالمقابل، يقدم لنا أنطوان بوصفه طبيباً متخصصاً في الأعصاب، على نحو أدق، وهو أمر تظهر أهميته عندما يزداد مرض أمه ويصبح مضطراً إلى العناية بها، الأمر الذي يسمح له بنسج علاقة متميزة بها.

لم يتطرق فيلم "Four Weddings And A Funeral" إلى الحياة المهنية لشخصياته، وهي ممارسة شائعة إلى حد كبير في الأفلام الكوميدية. يستخدم

الفيلم، من أجل عرض شخصياته في الفصل الأول، تقنية سبق أن تناولناها: حفل زواج يسمح بعرض العلاقات التي تربط بين الشخصيات عبر جمعها في متتالية كبيرة من اللقطات. بيد أن كاتب السيناريو يولي أهمية خاصة لتقديم تشارلز، الذي يلعب دوره هيو غرانت، والذي سيصبح البطل الحقيقي للفيلم. وهكذا نشاهد، في مشهد صباحي، ساعات منبهة ترن وعدة أشخاص في أماكن متفرقة يستيقظون ويهيئون أنفسهم لحضور حفل الزفاف.

يعدُّ هذا الفيلم مثالاً على الكيفية التي يستخدم فيها الفصل الأول كذلك في توصيف البطل عبر جعل شخصيته تتطور بصورة متميزة عن بقية الشخصيات المحيطة به، الأمر الذي يجعل المشاهد مشدوداً إلى قضيته. حيث نلاحظ، منذ بداية الفيلم، أن الجميع منظمون باستثناء تشارلز الذي لا ينهض من نومه. هكذا، توسم هذه الشخصية بكونها تتأخر على مواعيدها، كسولة بعض الشيء وقليلة التنظيم. بهذه الطريقة، يتم توصيف الشخصية الرئيسية من خلال مقارنتها بالآخرين.

من المهم أن يكون المتفرج قادراً على أن يفهم، في نهاية الفصل الأول، آليات الصراع في الفيلم بين مختلف شخصياته. إذ يجب أن يصبح كل شيء مفهوماً في الفصل الأول، ويجب أن تدرس كل معلومة من مختلف جوانبها قبل كشفها للمتفرج بحيث لا تطرح قبل أوانها ولا بعد فوات الأوان.

من الحدث القادح إلى العقدة الدرامية الرئيسية الأولى

الحدث القادح، أو العنصر القادح، هو العنصر الذي يسمح بالوصول إلى العقدة الدرامية الرئيسية الأولى التي تكسر «روتين» البطل وتجعله يحصل على هدف. وعندها ينتقل الفيلم إلى الفصل الثاني. يسمح لك هذا النظام ذو الزمنين (الحدث القادح والعقدة الدرامية الرئيسية الأولى)، بوصفك كاتب سيناريو، بالوصول إلى الانقلاب الذي ستعانيه حياة بطل الفيلم بصورة منطقية أكثر. إذ يمكن للمتفرج، في غياب العنصر القادح، أن يستشعر وجود اصطناع في بنية القصة.

نتعرف في فيلم "Misery" لروب راينر على بول شيلدون وهو كاتب تحقق رواياته أفضل المبيعات. تحاصره عاصفة ثلجية فيما كان في رحلة في الجبال ويتعرض لحادث خطير فتستقبله آني ويلكس، وهي ممرضة سابقة، يتبين أنها من أشد المعجبين بأعماله فتحتجزه وترغمه على تأليف كتاب جديد. هنا يكون حادث السيارة العنصر القادح فيما تتمثل العقدة الدرامية الرئيسية الأولى في جنون آني ويلكس واحتجازها للكاتب لأن ذلك هو ما يصنع هدفين واضحين لبول: تأليف الكتاب من أجل آني ويلكس ومن ثم الفرار.

تعرض بداية فيلم "Thelma And Louise" شخصيتين منغمستين في «روتينهما» اليومي حين يتبين أنهما تشعران بالضجر من حياتهما الزوجية فتقرران قضاء وقت الترويح عن نفسيهما على طريقة الفتيات وهو القرار الذي يمكن اعتباره العنصر القادح للفيلم. أثناء العطلة، تفرط ثيلما قليلاً بالشرب في إحدى الحانات وتتعرض لمحاولة اغتصاب في مرآب السيارات. تطلق لويز النار على الرجل في ما يمكن اعتباره العقدة الدرامية الرئيسية الأولى إذ يصبح لدى السيدتين هدف محدد بوضوح: الفرار من الشرطة.

والحدث القادح في فيلم "One Flew Over The Cuckoo's Nest" لميلوس فورمان هو اللحظة التي يقرر فيها ماكمورفي الدخول بشكل طوعي إلى مصحة للأمراض النفسية للإفلات من السجن. بيد أن هذا العنصر القادح يحصل قبل بداية الفيلم لأن المرة الأولى التي يظهر فيها ماكمورفي على الشاشة هي اللحظة التي يصل فيها إلى المصحة. يجد ماكمورفي الذي يعدُّ عنصراً شديد الإزعاج نفسه في مؤسسة تخضع لإدارة صارمة على يد كبيرة الممرضات، الآنسة راتشيد. ويصبح اللقاء الذي يجمع هاتين الشخصيتين بمثابة العقدة الدرامية الرئيسية الأولى لأنه صار لماكمورفي هدف واضح: إثارة الفتنة في المصحة كي يحصل لنزلائه على فسحة من الحرية. ففي أحد المشاهد، يطلب ماكمورفي من الآنسة راتشيد أن تخفض صوت الموسيقى في القاعة لكنها ترفض. فيقول للمرضى، وقد أثار سلوكها استياءه: «سوف أثير غضبها إلى حد الجنون، في أسبوع واحد» في إفصاح عن هدفه بأكثر الطرق وضوحاً.

يلاحظ في الأمثلة السابقة أن العنصر القادح ولد بإرادة بطل (أو أبطال) الفيلم: فماكمورفي التحق بالمصحة النفسية طوعاً، وثيلما ولويز قررتا قضاء عطلة نهاية الأسبوع دون أن تستشيرا أحداً، فيما ينطلق بول شيلدون في رحلته في الجبال على الرغم من أن عدة أشخاص نصحوه بعدم الذهاب بسبب العاصفة. وفي كل تلك الحالات يشعر البطل بالندم بصورة أو بأخرى على القرار الذي اتخذه. وهكذا تودي بهم خصالهم الشخصية، من ثقة بالنفس أو تمرد على الآخرين، إلى المأساة فيما يمكن اعتباره عقبة داخلية.

لكن العنصر القادح يحصل في حالات أخرى بمحض الصدفة أو نتيجة لسوء طالع بطل (أبطال) الفيلم. جيف، في فيلم "Rear Window" صحفي يقعده حادث في كرسي متحرك. وفي مسعى منه لتمضية الوقت، يبدأ بمراقبة جيرانه باستخدام زوج من المناظير المقربة. وفي يوم من الأيام، يرى، أو يخيل إليه أنه يرى، جريمة قتل في المبنى المقابل. إن الحدث القادح هنا هو، بالطبع، حادثة العمل التي تعرض لها جيف: فمن دونها، لم يكن له أن يقضي الوقت في منزله ولم يكن له أن يكتشف شيئاً. أما العقدة الدرامية الرئيسية الأولى فهي اللحظة التي يشهد فيها جيف على جريمة القتل. فقد صار لديه هدف الآن هو القبض على القاتل.

نتعرف، في بداية فيلم "Unforgiven" لكلينت إيستوود على ويليام موني وهو راعي بقر عجوز منهوك، ماتت زوجته للتو ويعيش مع ابنيه في مزرعة نائية في قلب الغرب الأقصى دون أن يكون لديه هدف محدد في وضع يطلق عليه اسم «التوازن التمهيدي» أو «الروتين اليومي». وفي بلدة صغيرة على بعد بضعة كيلومترات من المزرعة، يقوم راعي بقر ثمل بتشويه وجه إحدى الغانيات. يرفض مأمور البلدة معاقبة المذنب، فتقرر صديقات الضحية طلب العون من قاتل مأجور كي ينتقم لصديقتهن. وذات يوم، يزور موني راعي بقر شاباً طالباً منه التعاون معه في تنفيذ العقد. إن الاعتداء على الغانية هو ما يشكل الحدث القادح الذي يسبق العقدة الدرامية الرئيسية الأولى، أي قبول موني تنفيذ العقد. وسوف يكون هدف موني قتل راعي البقر.

من المهم أثناء كتابة السيناريو التفكير ملياً في مفهوم الحدث القادح لأنه ينبغي أن يشعر المتفرج أن كافة عناصر الفيلم متشابكة عضوياً وترتبط ببعضها بعضاً بروابط سببية قوية جداً.

ولادة الهدف

يدعى، بصورة عامة، "عقدة درامية" كل حدث يقلب المسار الذي تتخذه الشخصيات. يمكن لهذا الحدث أن يكون معلومة تناهت إلى مسامع الشخصية أو زواجاً أو لقاء أو انفجاراً... يتضمن الفيلم أكثر من عقدة درامية ولكن العقدة الدرامية الرئيسية الأولى تتميز بكونها ما يمنح البطل هدفاً. وهي تمثل اللحظة التي يقول فيها الراوي: «كان البطل يعيش بهدوء إلى أن...».

يمكن أن نميز نوعين رئيسيين من أنواع العقد: «اللقاء» و«نداء المغامرة».

تنطلق الديناميكية السردية، في النوع الأول الذي يدعى أيضاً باسم "boy meets girl"[(١)]، من التقاء شخصيتين. والمبدأ المستخدم في كتابة السيناريو في هذه الحالة بسيط للغاية: إذ تقوم في الفصل الأول بتطوير الروتين الحياتي للشخصية ثم تدخل عليه تحولاً ناتجاً عن لقاء غير متوقع على وجه العموم.

يقدم فيلم "Blow Out" لبرايان ديبالما الحياة اليومية لمهندس صوت يدعى جاك يعمل في أفلام الرعب منخفضة الكلفة. غير أن لقاءه بشابة اسمها سالي أنقذها من الغرق إثر حادث سير مروع سيقلب حياته بعد أن يتورط في قضية اغتيال سياسي رهيبة.

ويروي فيلم "Pretty Woman" حياة "فتى ذهبي" شديد الثقة بنفسه وبسحره، متهكم للغاية، لا هم له سوى تحطيم مؤسسات الغير إلى أن يلتقي بمومس يتعلق بها وتجعله يكتشف جوانب أخرى للحياة.

---

(١) بالإنكليزية في النص الأصلي. (المترجم)

يقدم لنا همبرت همبرت، في فيلم "Lolita" لستانلي كيوبريك على أنه أستاذ عادي ينتقل إلى مدينة صغيرة كي يدرس فيها. كان كل شيء في حياته على ما يرام إلى أن يلتقي لوليتا وهي ابنة أصحاب المنزل الذي يسكن فيه ويقع صريع غرامها.

ويستخدم مبدأ "boy meet girl" في فيلم "Grease" لراندال كلايزر بطريقة ذات خصوصية: يتميز الفيلم بافتتاحية تظهر داني وساندي البالغين من العمر ١٨ سنة وقد وقعا في الحب على شاطئ البحر. لكن الصيف ينتهي ويضطر الشابان إلى الانفصال عن بعضهما بعضاً دون أن يأملا بلقاء جديد. تظهر الشارة ويفتتح الفيلم على جامعة أمريكية في اليوم الأول من العام الدراسي. نشاهد داني محاطاً بأصدقائه وقد لبس الجميع قمصاناً سوداً في تضارب صارخ مع المشهد الاستهلالي الذي يظهر فيه داني بصورة رومانسية مرتدياً زياً عادياً. هكذا يعمل الفصل الأول بصورة تقليدية للغاية عبر عرض شخصيات الفيلم المختلفة والديكورات والعلاقات التي تربط مختلف جماعات الطلاب في الجامعة. يروي داني بأسلوب مبتذل قصته مع ساندي فيما الأخيرة على بعد بضعة أمتار تحكي لزميلاتها الجديدات قصة الحب الرائعة التي عاشتها مع شاب رومانسي اسمه داني. وبعد بضع دقائق، تحصل العقدة الدرامية الرئيسية الأولى عندما يلتقي داني وساندي من جديد في باحة الكلية. تتأتى أهمية هذه البنية من كون السيناريو يظهر في بضعة مشاهد شخصية داني المزدوجة والصراع الذي سوف يعيشه نتيجة ذلك وهو ممزق بين حبه المخلص لساندي الرومانسية وواجبه في حماية شرفه بوصفه ذلك الفتى المتمرد مفتول العضلات.

الأشكال المختلفة لتقنية "boy meets girl" التقليدية

هنالك أشكال عديدة تأخذها تقنية "boy meets girl" التقليدية. فتستخدم هذه الطريقة في أفلام مثل "La Chèvre " أو "Les Compères" الذي تنقلب فيه حياة الشخصية التي يجسدها جيرار ديبارديو عند لقائه ببيير ريشار، واسمه في الفيلم فرانسوا بينيون، الذي يورطه كل مرة في مغامرات تزداد جنوناً. كما نجد التقنية

نفسها مستخدمة في فيلم "Heavenly Creatures" لبيتر جاكسون: إذ يروي الفيلم قصة لقاء مراهقتين في نيوزيلندا سنوات الخمسينيات. وسرعان ما تتحول الصداقة بينهما إلى قصة حب مجنونة تنتهي بهما إلى ارتكاب جريمة قتل كي تتجنبا الفراق. وإيليوت، في فيلم "E.T. the Extra-Terrestrial " صبي يعيش في إحدى الضواحي الأمريكية وتتغير حياته كلياً بعد لقائه مخلوقاً من خارج كوكب الأرض في ما يمكن أن نطلق عليه اسم "boy meet alien"!

أما النوع الثاني من العقد الدرامية الرئيسية الأولى فهو «نداء المغامرة». على أن كلمة مغامرة يجب أن تؤخذ هنا بمعناها الواسع لا بمعناها الحرفي بالضرورة. في هذه الحالة، ينتزع شخص ما البطل من روتين حياته اليومية ويكلفه بمهمة.

غالباً ما يتبع نداء المغامرة دينامية ثلاثية الأطوار: أولاً اقتراح المغامرة، ثم رفضها قبل الانتهاء بقبولها. ولأن رفض الانخراط في المغامرة ينهي الفيلم بعودة البطل إلى روتينه اليومي السابق، فإن الفيلم يعتمد على قبول البطل خوضها. وعلى الرغم من أن رفض البطل القبول بالمغامرة ليس أمراً إلزامياً، إلا أنه يحمل من الإثارة ما يدفع كاتب السيناريو إلى خلق شخصية يتنازعها توقها إلى القبول ورغبتها في الحفاظ على هدوء حياتها. ولذلك يجب على كاتب السيناريو أن يجد سبباً يدفع البطل إلى تغيير رأيه.

يصادف نظام نداء المغامرة هذا في الكثير من أفلام العصابات التي تأخذ فيها المغامرة على وجه العموم شكل عملية سرقة مصرف. ففي بداية فيلم "The Asphalt Jungle" لجون هيوستن، نعلم أن رجلاً اسمه «الطبيب» يخرج من السجن. يتوجه «الطبيب» على الفور إلى وكيل مراهنات كي يقترح عليه عملاً: عملية سطو كبير على مصرف. إنه نداء المغامرة. يرفض وكيل المراهنات العرض في البداية لأنه يجد العملية بالغة الخطورة (رفض المغامرة) ولكنه يقتنع في النهاية ويجمع حوله فريقاً من المحترفين من أجل تنفيذ المشروع (القبول بخوض المغامرة).

كما تستخدم أنواع أخرى من الأفلام مبدأ نداء المغامرة. يبدأ الجزء الثالث من فيلم "Rambo" لبيتر مكدونالد حين كان رامبو، الذي أنهكته المعارك الدموية التي خاض غمارها، معتكفاً في دير في تايلاند. وذات يوم، يصل الكولونيل تروتمان للقائه مقترحاً عليه مهمة جديدة: السفر إلى أفغانستان في خضم الصراع المسلح ضد الاتحاد السوفياتي. إنه نداء المغامرة. ولكن رامبو يرفض مؤكداً أنه تخلى عن هذه الحياة إلى الأبد. يغادر تروتمان خائباً. وفي الطريق يقع في أسر زعيم حرب روسي، الكولونيل زايسين الرهيب (البطل المضاد المستقبلي). يتناهى الخبر إلى مسامع رامبو فيقبل خوض المغامرة على أمل تحرير صديقه.

من المثير جداً في بعض الأحيان مزج نداء المغامرة بتقنية " boy meets girl" بما يؤسس لمحرك درامي قوي يطلق قصتك. وهي الحال في فيلم "Million Dollar Baby" لكلينت إيستوود الذي يجسد فيه الأخير شخصية مدرب الملاكمة العجوز فرانكي دن. ذات يوم، تدخل إلى ناديه شابة في الحادية والثلاثين من العمر اسمها ماغي طالبة منه أن يكون مدرباً لها. إننا هنا، إذن، إزاء نداء مغامرة ولقاء "boy meets girl". يرفض فرانكي العرض على الفور وبصورة قاطعة لأنه رآها مفرطة في الأنوثة ونحيلة أكثر مما ينبغي. تصاب ماغي بالخيبة وترحل. إنه رفض المغامرة. وتظهر عدة مشاهد تالية كيف تنجح ماغي بفضل عنادها في حمل فرانكي على إعادة النظر في قراره: وهنا نصل إلى مرحلة قبول المغامرة ويمكن للفيلم أن ينتقل الآن إلى الفصل الثاني.

قدم لنا فيلم "Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien" أسرة تقليدية تتألف من الزوج والزوجة والطفلين. إنه فصل الصيف، والأسرة في السيارة على الطريق السريع في الطريق لقضاء العطلة. يمكننا أن نلاحظ على الفور أن في اختيار دومينيك مول لهذه البداية تنويه (أو على الأقل استشهاد) بفيلمي تشويق على الأقل: "Shining" الذي يبدأ برحلة على متن مروحية تقل أسرة صغيرة إلى فندق ناء في الجبال ومن ثم فيلم "Funny Games" لمايكل هانك الذي

يستنسخ رحلة كيوبريك بحذافيرها. وكأني بمول يريد أن يقول لنا: «لا تدعوا المظاهر تخدعكم، فما سوف تشاهدونه ليس فيلماً أسرياً، بل فيلم تشويق حقيقي لأن كل شيء سيتغير بالنسبة إليهم. انتظروا قليلاً لتروا...».

بعد هذا التقديم للأسرة مع ما تعانيه من حر وتعب، تقرر الأسرة الوقوف عند استراحة على الطريق. فالحرارة والتعب يلعبان هنا دور الحدث القادح. يتوجه ميشيل إلى الحمام فيعترضه هاري: "boy meet boy" (العقدة الدرامية الرئيسية الأولى).

منذ البداية، يجعل كاتب السيناريو هاتين الشخصيتين متناقضتين. إذ يقدم ميشيل متعباً، يتصبب عرقاً، منفعلاً وبائساً. أما هاري فعلى العكس تماماً أنيق، رابط الجأش، هادئ، مبتسم وذكي. إنهما على طرفي نقيض. يتعرف هاري على ميشيل، أما ميشيل فلا يتذكره أبداً. يذكره هاري أنهما كانا في المدرسة نفسها ويتلو عليه نصاً كتبه ميشيل في ذلك الزمن. يبدو اللقاء هتشكوكياً إلى أقصى حد. إذ يهيمن على الفور شعور بالضيق على ميشيل وعلى المتفرج الذي يتماهى معه منذ ذلك الحين (يصعب أن لا يفكر المرء في مشهد اللقاء في فيلم "Strangers On A Train" لهيتشكوك).

عند عودتهما إلى موقف السيارات، يقدم ميشيل هاري لزوجته ولطفليه فيما يقدم هاري خطيبته برون وهي فتاة أصغر سناً منه بكثير، مليئة الجسم ومثيرة في تناقض كامل، هنا أيضاً، مع زوجة ميشيل. يطلب هاري وبرون بإلحاح أن يذهبوا برفقتهم ويوافق ميشيل بعد لأي. إنه «القبول بالمغامرة» وبداية الفصل الثاني من الفيلم لأن هذه الموافقة ستكون بداية انحدار ميشيل وأسرته إلى الجحيم.

المصادفة والاستعداد

كما أن بداية الفيلم هي القسم الوحيد الذي يسمح فيه المتفرج لكاتب السيناريو باستخدام المصادفات. والواقع أن المصادفة هي عدو لكاتب السيناريو الذي يجب أن يحرص دائماً على الإيحاء أن لكل ما يحصل في الفيلم سبب يجعله

يحصل في هذا الوقت المحدد بالذات. بالمحصلة، يمكن للمتفرج أن يقبل لقاء شخصين مصادفة في بداية الفيلم بطريقة تسمح بإطلاق الحبكة. أما إذا عرضت بطل فيلمك لخطر داهم ثم ظهر كالسحر في اللحظة الحرجة شخص لم نره في الفيلم منذ ما يزيد عن ساعة، فإن ذلك لن يلقى صدى حسناً لدى المتفرج.

يستخدم في وصف هذا الأسلوب في كتابة السيناريو مصطلح " dues ex machina" الذي يعود في أصله إلى التقليد المسرحي القديم: عندما يشارف البطل على الموت فينحدر الإله من السماء على عربته كي ينقذ ذلك المسكين من الموت المحقق. وعلى الرغم من أن هذا الأسلوب كان يلقى التقدير من قبل، إلا أننا لا ننصح باللجوء إليه اليوم.

يقدم لنا، على سبيل المثال، جان بيير مليفيل في فيلم "Le Cercle Rouge" مشهداً كان يمكن أن يكون قمة في التشويق. كوري رجل عصابات في طريقه من مرسيليا إلى باريس وبرفقته في صندوق سيارته مجرم تلاحقه الشرطة. كانت السيارات المتوقفة أمام حاجز تخضع لتفتيش دقيق. يحافظ كوري على هدوئه عندما يطلب رجل شرطة منه أن يترجل من سيارته كي يفتح صندوقها الخلفي. يبلغ التوتر ذروته. إذ كيف سيتصرف؟ يقترب كوري من صندوق السيارة ولكنه يتذرع أنه أخطأ المفتاح. نشعر في هذه اللحظة أن حجته لن تكون كافية. ولكن، وفي اللحظة التي يبدو فيها كل شيء على وشك الانقلاب، يستدعي الشرطيَ زميل له كان يواجه بعض المتاعب مع سائق سيارة نقل فيبتعد ويتابع كوري طريقه بهدوء فيما يقول المتفرج في نفسه: «يا لها من مصادفة».

مفهوم الاستعداد/النتيجة

يستخدم كاتب السيناريو، كي يجنب جمهوره خيبات أمل مماثلة، مفهوم «الاستعداد/النتيجة"».

يقدم لنا فيلم "La Cérémonie" لكلود شابرول شخصية تملك سيارة متهالكة ترفض أن تعمل في أكثر من مناسبة. وفي نهاية الفيلم، تحاول هذه الشخصية الفرار بسيارتها بعد أن وقعت جرائم القتل، ولكن السيارة لا تعمل

هذه المرة كذلك الأمر الذي يؤدي إلى مصرع صاحبها. ولكن المتفرج أصبح يعرف أن ذلك لم يكن من قبيل المصادفة لأن كاتب السيناريو هيأه لذلك. أما اللحظة من نهاية الفيلم التي ترفض السيارة فيها أن تعمل فتدعى «النتيجة».

ينفق ألفرد هتشكوك في فيلم "Vertigo" وقتاً كافياً كي يخبرنا أن بطله يعاني من رهاب المرتفعات. إنه «الاستعداد». ثم يرتقي البطل، في وقت لاحق، برج الكنيسة كي ينقذ امرأة تحاول الانتحار ولكنه يصل متأخراً لأن خوفه كان مفرطاً. هاكم «النتيجة» لأن المتفرج صار يدرك أن خوف بطل الفيلم من الأماكن المرتفعة سيعوقه.

يحاول الأستاذ كيتينغ، في فيلم "The Dead Poets Society"، أن يعلم تلاميذه أن لا ينصاعوا للقواعد التي تفرض عليهم وأن يتجاوزوها كي تنمو شخصيتهم. غير أنه يواجه الكثير من العقبات، ومنها على وجه الخصوص خوف التلاميذ من العقاب.نرى الأستاذ في عدة مشاهد واقفاً على طاولته كي يعلمهم أن يروا العالم من زاوية جديدة دون أن يتجاوبوا معه. إنه الاستعداد لأنه عندما يفصل كيتينغ من عمله في نهاية الفيلم ويشرع في مغادرة صفه على مرأى من تلاميذه، يقفون الواحد تلو الآخر على طاولاتهم كي يثبتوا له أن تعليمه لم يذهب أدراج الرياح. إنه النتيجة.

يتلاعب كوينتن تارانتينو بمفهومي الاستعداد والنتيجة في فيلم "Kill Bill" عندما يضع بطلته، «العروس»، في موقف محرج: إذ تدفن في نعش على عمق ستة أقدام تحت الأرض. نعتقد أنها ستموت هذه المرة لأن أحداً لم يكن يقف إلى جانبها. عندها، نشاهد البطلة، في مشهد فلاش باك، برفقة معلم فنون قتالية صيني يدربها على تحطيم ألواح خشبية باستخدام راحتي يديها. نراها تخفق في البداية قبل أن تنجح بفضل التدريب والآلام التي كابدتها. نعود إلى مشهد النعش كي نراها تحاول تحطيم الألواح التي تحتجزها مسترجعة دروس معلمها العجوز. فالاستعداد والنتيجة يلتقيان، هنا، في اللحظة نفسها.

ويمكن للاستعداد أن يتخذ صورة شيء ما يحتفظ به بطل الفيلم دون أن يدري في أي شيء يستخدمه أو متى.

يحصل ميكي، في فيلم "The Goonies" لريتشارد دونر، على قلادة على شكل جمجمة ويضعها في جيبه. يقف، في وقت لاحق من الفيلم، أمام باب مغلق. في ثوان قليلة، يدرك أن القلادة التي بحوزته هي مفتاح العبور إلى الجانب الآخر. إنه النتيجة.

والبطل في فيلم "The Abyss" لجيمس كاميرون هو بود بريغمان الذي يدير منصة نفطية في البحر. تغرق غواصة فيضطر إلى التعاون من أجل إنقاذها مع زوجته التي تربطه بها علاقة متردية. عندما يتناهى إلى علمه أنها وصلت، يغلق على نفسه باب الحمام ويشتعل غيظاً ويرمي خاتم زواجه بعيداً قبل أن يتمالك نفسه ويستعيده. إنه الاستعداد: فكاتب السيناريو يخبرنا أن لهذا الغرض أهمية ما. وعندما تتعرض المنصة للغرق فيما بعد بسبب عاصفة، وتغلق كافة حجرات الضغط من أجل الحفاظ على سلامتها، ينقذ الخاتم نفسه يده: فعندما يجري في ردهات المنصة قبل أن يغمره الماء الذي بدأ في التسرب إليها، يدس بود يده في فتحة غرفة الضغط الأخيرة التي لم تغلق بعد، فيكون الخاتم هو ما يحمي يده من السحق. إنه النتيجة.

التحذير بوصفه شكلاً خاصاً من أشكال الاستعداد

يتخذ الاستعداد، في بعض الأفلام، شكلاً سردياً خاصاً: التحذير. ويقوم التحذير على تهديد البطل بعاقبة يمكن أن تقع في المستقبل بصورة تخلق حالة من التوتر والترقب لدى المتفرج الذي يعلم علم اليقين أن ما تم التحذير من وقوعه سوف يحصل.

يرغب رب أسرة، في فيلم "Gremlins" لجو دانتي، في شراء هدية مميزة لابنه. فيذهب إلى بائع آسيوي عجوز ويشتري منه «موغواي» وهو حيوان غريب. يخبره البائع أن هذا الكائن رقيق للغاية ولكنه يحذره من مغبة إطعامه بعد منتصف الليل كما أنه يجب أن لا يتعرض للبلل أبداً. يعده الأب أنه لن يقوم بأي من ذلك. ولكن المتفرج ينتظر بالطبع حدوث أمر واحد: أن تنتهك المحظورات وهذا ما يحصل بسرعة.

وفي فيلم "Blind Date" لبليك إدواردز، يتعرف بطل الفيلم، الذي يجسد بروس ويليس شخصيته، عن طريق شقيقه على امرأة خجولة تلعب دورها كيم بيزنجر. تسحره المرأة الشابة لكن شقيقه يحذره أن لا يدعها تشرب الكحول أبداً كي لا تخرج عن السيطرة. لا يلتزم ويليس بالتحذير طبعاً فيجعلها تشرب كي يشاهد حياته تنقلب رأساً على عقب.

وأثناء معمودية الفتاة الصغيرة في فيلم "Sleeping Beauty"، تتنبأ جنية شريرة بمصير مؤلم سيصيبها: «عندما تبلغين الرابعة عشرة من عمرك، ستغرزين إصبعك بمغزل وتموتين» غير أن جنية طيبة تستبدل بالموت في النبوءة نوماً يدوم مائة عام. إنه الاستعداد. وبعد سنوات من ذلك، تتحقق النبوءة على الرغم من كل ما فعله الملك كي يحمي ابنته: إنه النتيجة.

كيف نبدأ؟

«الروتين اليومي»

تبدأ كثير من الأفلام بعرض ما يمكن أن يدعى «الروتين اليومي» للبطل حيث يصنع كاتب السيناريو مشاهد مختلفة تظهر لنا بأفضل صورة ممكنة البطل في خضم حياته اليومية.

يمكن لذلك أن يأخذ شكل مشاهد تظهر البطل في منزله أو في مكان عمله (بحيث يتعرف المتفرج على مستواه المعيشي وعلى الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها) كما يمكن أن يظهر مع شريك حياته (هل هو متزوج؟ هل لديه أطفال؟...) أو وهو يمارس بعض عاداته الصغيرة (هل يمضي الأمسيات في مشاهدة التلفاز أم إنه فتى عربيد؟...).

يعرض لنا فلوريان هنكل فون دونرسمارك، في بداية فيلم «حياة الآخرين»[١]، الروتين الحياتي لبطل الفيلم وهو جاسوس في جهاز الشتازي. تجري أحداث الفيلم في ألمانيا الشرقية في الثمانينيات في أجواء رمادية. نشاهد

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم Das Leben der Anderen باللغة الألمانية (المترجم)

بطل الفيلم على الفور وهو يستجوب أحداً ما: فنفهم على الفور طبيعة مهنته. ثم نراه يعود إلى منزله الواقع في مبنى كئيب. يلتقي في المصعد بفتى شقي، بيد أنه يبقى ساكناً. يدخل شقته ويحضر عشاء متقشفاً ويدير جهاز التلفاز. شقته فقيرة بزخرفتها. يرفع سماعة الهاتف ويطلب رقماً. وبعد بضع دقائق، تقرع عاهرة جرس شقته. يمارسان الحب: في هذه اللحظة، يدرك المتفرج حاجته إلى الحب وإلى الحنان الجسدي. ثم يستعيد قناعه الحديدي.

ثم يقدم لنا كاتب السيناريو الشخصية الأخرى الهامة في الفيلم: مخرج مسرحي سوف يتنصت الجاسوس عليه. يقدم لنا الرجل سعيداً في زواجه، يعيش في شقة كبيرة حافلة بالكتب والملصقات، تنبض بالحياة يستقبل فيها وزوجته أصدقاءهما بصورة منتظمة. إن هذا التناقض الصارخ بين أسلوبي الحياة هذين هو ما يهم كاتب السيناريو وهو المحرك السردي للفيلم: كيف أن رجلاً سدت عليه كل منافذ الفرح يجد قلبه ينفتح رغماً عنه على نمط حياة آخر.

يروي أندريه تيشينيه، في فيلم "Ma Saison Préférée"، قصة إيميلي وأنطوان، وهما شقيق وشقيقة في أربعينيات العمر. يدور الفيلم حول التئام شملهما، بعد سنوات من الخلاف، في مواجهة الموت الوشيك لوالدتهما. يظهر لنا المشهد الأول الأم وهي تغلق نوافذ منزلها الريفي قبل أن تصطحبها إيميلي إلى منزلها.

وهناك نتعرف على "الروتين اليومي" لإيميلي: هي متزوجة وأم لطفلين، صبي وبنت. يتكشف التوتر بين الأم وإيميلي بوضوح خلال العشاء حيث نعرف أن الزوج لم يكن سعيداً جداً بقدوم حماته للإقامة هنا. ثم نشاهد إيميلي في مكان عملها برفقة زوجها في مكتب الكاتب بالعدل الأمر الذي يجعلنا نفهم أنهما ينتميان إلى الطبقة البورجوازية. ثم يقدم لنا الفيلم شخصية خديجة، المتدربة لدى إيميلي وصديقة ابنها وهو أمر تجهله إيميلي. وفجأة، ينتقل بنا الفيلم إلى مشهد في مستشفى حيث يجلس في المقصف رجل يرتدي مريلة بيضاء يتناول طعام الغداء. إنه أنطوان. يفاجأ كثيراً برؤية إيميلي. عند هذه اللحظة، نكون قد تعرفنا على كل شخصيات الفيلم ما يشكل نهاية الفصل الأول.

يروي فيلم "Les Trois Frères" لبرنار كامبان وديدييه بوردون قصة ثلاثة رجال لا يعرف واحدهم الآخر إلا أنهم يكتشفون أنهم أشقاء حين يدعوهم الكاتب بالعدل إلى اجتماع لتقاسم إرث. عني كاتبا السيناريو بتوصيف كل من الأشقاء الثلاثة من خلال حياته اليومية قبل أن يقوما بجمعهم. يعمل الشقيق الأول في الأسواق فيما يشغل الثاني منصب مسؤول الأمن في متجر حيث يقوم بتركيب كاميرات مراقبة حتى في غرف تبديل الملابس. أما الثالث فيعمل في وكالة للإعلان. وكان هدف كاتبي السيناريو، بالطبع، أن يجدا أكثر الصفات تباعداً بين الأشقاء الثلاثة كي ينطلق الشرر من التقائهم.

يبدأ فيلم "Lantana" لراي لورانس بمشهد شخصين يمارسان الحب. ثم نكتشف أنهما في غرفة فندق وأن الرجل متزوج والمرأة عشيقته. ثم نشاهد الرجل يعود إلى منزله حيث يقدم لنا الكاتبان زوجته وابنيه وبيته. وهكذا يقدم لنا الفيلم، منذ المشهد الأول، الروتين اليومي للبطل وإن بتأخير فيما يمكن اعتباره طريقة مبتكرة في توصيف الشخصية.

الاستهلال بمشهد غريب

يستطيع كاتب السيناريو مفاجأة المتفرج منذ البداية كما في فيلم "Harold And Maude" لهال آشبي. تقودنا المشاهد الأولى إلى منزل بورجوازي كبير حسن التأثيث ينضح بالبحبوحة والذوق الرفيع. ثم يصل فتى مراهق هو هارولد. يدخل الصالون ويشنق نفسه دون أن ينبس ببنت شفة. ثم تدخل الحجرة امرأة أربعينية غاية في الأناقة. ترمق هارولد بنظرة توحي أنه ابنها ثم تتجه إلى الهاتف دون أن تبدر عنها أية ردة فعل.

تتناوب على المتفرج مشاعر الخوف والدهشة وعدم الفهم، بل وحتى الضحك العصبي. أية أم قاسية هي تلك التي ترى ابنها متدلياً دون أن ينتابها أي انفعال؟ يصل المشهد إلى ذروته عندما تقول له المرأة إن الوقت قد حان كي يجلس إلى المائدة. يرفع المشنوق الزائف رأسه بعد بضع ثوان وقد انتابته

الخيبة لعجزه عن إثارة أي رد فعل إضافي. والواقع أن الطريقة التي كتب بها هذا المشهد تسمح بلفت انتباهنا إلى الألعاب المرضية التي يمارسها هذا المراهق وتجعل منه شخصية تآمرية، ساخرة ومهزوزة.

ينزل جيرار ديبارديو، في بداية فيلم "Buffet Froid" لبرتران بلييه، الدرج المفضي إلى محطة مترو ويقترب ببطء من المسافر الوحيد الحاضر الذي يجسده ميشيل سيرو. يجلس وظهره إليه وينخرط هذان الغريبان في حوار يليق ببيكيت ينتقل بسرعة كي يتمحور حول سكين يخرجها ديبارديو من جيبه في متتالية من اللقطات يتناوب عليها العنف والعبثية في إعلان عن المزاج العام للفيلم. وبعد بضع ثوان، نجد سيرو غارقاً في دمائه في أحد ممرات محطة المترو والسكين الشهيرة مغروسة في صدره. يسأله جيرار ديبارديو ما إذا كان يحس بالألم فيجيبه ببساطة: «بكل استغراب لا. إنه يشبه إلى حد ما حوضاً يفرغ ماؤه». ويستمر الفيلم بهذه الروح.

في الثواني الأولى القليلة من فيلم "Tenue De Soirée" للمخرج نفسه، نشاهد ميشيل بلان في قاعة احتفالات باهتة بعض الشيء يبوح بحبه لزوجته ميو ميو. يجثو أمامها على ركبتيه راجياً إياها أن تقبل حبه. بيد أن المرأة تعامله كنكرة وتشتمه وترفضه. فجأة ينفتح الباب ويدخل ديبارديو بجسده الضخم وهيئته المخنثة في الوقت نفسه. ودون أن ينبس ببنت شفة تقريباً يوجه لميو ميو صفعة هائلة تلقي بها على الطاولات.

تقدم لنا بداية فيلم "Blue Velvet" لديفيد لينش بلدة أمريكية ساحرة اسمها لمبرتون. الطقس جميل ورجال الإطفاء يبتسمون والأطفال يعبرون الشارع بأمان والنسوة يشاهدن التلفزيون والرجال يقلمون حدائق منازلهم. فجأة ينهار رجل على الأرض تحت أنظار طفل رضيع وقد أصيب بنوبة قلبية. ينتقل الفيلم إذ ذاك إلى شاب يسير بين الحقول فيكتشف أذناً بشرية مقطوعة وملقاة في العشب.... يصعب أن يشاهد المرء استهلالية على هذه الدرجة من الغرابة!

الاستهلال بصوت خارجي

تبقى افتتاحية فيلم "Out Of Africa" لسيدني بولاك شهيرة بفضل الصوت الساحر لميريل ستريب وهي تتمتم قائلة: «كانت لدي مزرعة في أفريقيا على سفوح جبل نغونغ». والواقع أن هذه الكلمات التي تنطق بها ميريل ستريب على خلفية مشهد لجبل أفريقي تشكل بداية رائعة على الرغم من أن هذا الصوت الخارجي يختفي بصورة كلية تقريباً كي يفسح المجال للفعل.

والصوت الخارجي حاضر بقوة في أفلام مارتن سكورسيزي كفيلم " Taxi Driver" أو "Goodfellas" أو أيضاً "Casino" ولكنه يندمج بقوة في سياق القصة ولا يطغى أبداً على أحداث الفيلم وغالباً ما يحمل نبرة تهكمية. وهو أمر يصح بصورة خاصة على فيلم "Goodfellas" الذي يفتتح بهذه العبارة التي لا تنسى: «بقدر ما أذكر، كنت أرغب دائماً أن أصبح رجل عصابات» التي يقولها هنري هيل الشاب وهي الشخصية التي سوف نتابعها وهي تتمرس على حياة المافيا.

ويطبع الصوت الخارجي افتتاح فيلم "Manhattan" لوودي ألن. وتجعلنا كلماته المترافقة بموسيقى لغريشوين نعيش على الفور جو النوستالجيا الذي يغمر الفيلم. إنه صوت أيزاك وهو يعمل على تأليف كتاب عن نيويورك: "الفصل الأول: كان يعشق نيويورك حتى لو أن نيويورك تجسد انحدار الثقافة المعاصرة. كان يصعب أن ينجو في مجتمع فقد إحساسه بفعل المخدرات والموسيقى الصاخبة والتلفزيون والمخدرات والقمامة..." (هذا عدواني جداً. لا أتحمل أن أكون عدوانياً). «الفصل الأول: كانت قاسية، بقدر ما كانت رومانسية، المدينة التي يعشقها. كان يخفي خلف نظارتيه السوداوين طاقة جنسية لا يملكها سوى سنور كبير» (أحب هذا!) «كانت نيويورك وستبقى أبداً مدينته».

الاستهلال بفلاش باك

يعدُّ الفلاش باك تقنية شائعة الاستخدام في السينما من أفلام مثل " Little Big Man" لآرثر بن إلى "Titanic" لجيمس كاميرن و"Amadeus" لميلوس فورمان وغيرها الكثير من أفلام تقدم لنا شخصية في الزمن الحاضر تقص علينا ذكرياتها. ويعدُّ فيلم "Citizen Kane" لإنغمار برغمان حالة متميزة إلى حد ما.

يقدم فيلم "Citizen Kane" الشخصية المتشظية لتشارلز فوستر كين الملياردير وإمبراطور الإعلام الذي يتلفظ لحظة وفاته الكلمة الشهيرة «روزبود». يكلف صحفي باكتشاف معنى كلماته التي يمكن أن تفسر المسيرة الخارجة على المألوف لهذا الرجل الذي شكل جزءاً من صورة الحلم الأمريكي. وهكذا يستجوب الصحفي مختلف الأشخاص الذين شاركوه الحياة كلاً على حدة كالوصي على أمواله وصديقه المفضل وزوجته السابقة. تتكشف عندها شيئاً فشيئاً شخصية هذا الرجل كأحجية تتجمع أجزاؤها كي تشكل الصورة النهائية. كانت البنية التي قام عليها الفيلم مبتكرة للغاية في تلك الحقبة وقد استنسختها أفلام أخرى بصورة حرفية تقريباً كفيلم "The Barefoot Contessa" لجوزيف ل. مانكييفيتش وفي فيلم "The Bad And The Beautiful" لفينسنتي مينيلي.

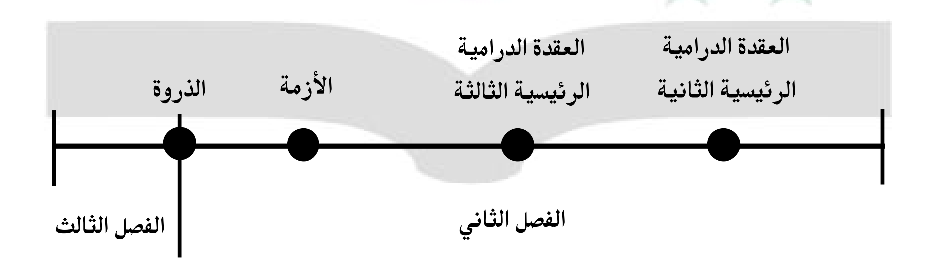
عليك أن لا تنسى أن الدقائق العشر أو الخمس عشرة الأولى من فيلمك هي ما سيصنع الفرق بالنسبة إلى المنتج أو المتفرج وهي ما سوف يقرر مصير السيناريو برمته. لذلك، وعلى الرغم من أن الكثير من كتاب السيناريو يستخدمون أساليب قديمة لعرض الشخصيات وصنع خيوط الحبكة، ننصحك أن لا تتردد في البحث عن أشكال مبتكرة ومدهشة من أجل إطلاق فيلمك. حاول أن تضع الشخصيات منذ البداية في مواقف صراعية تساعد على إبراز خصالها الرئيسية كي تعمل على صقلها خلال مسيرة الفيلم. بهذه الطريقة تجعل القارئ يغوص في الفصل الثاني دون أن يترك الفيلم إلا بعد قراءته حتى الصفحة الأخيرة لأنه يتحرق شوقاً إلى معرفة كيف تنتهي القصة.

الفصل الثاني

التطويـــر

الفصل الثاني هو أطول فصول الفيلم. إذ يستغرق الفصل الأول خمس عشرة إلى عشرين دقيقة في فيلم من تسعين دقيقة فيما يستغرق الفصل الثاني فترة تتراوح بين ستين وسبعين دقيقة منه.

يروي الفصل الثاني الجهود التي يبذلها بطل الفيلم من أجل تحقيق هدفه. أي أن الفصل الثاني، بكلمات أخرى، يطور «الحبكة الرئيسية»..



تجابه بطل الفيلم، طيلة الفصل الثاني، عقبات يزداد تخطيها صعوبة. وهو أمر شديد الأهمية لأن نجاح الفصل الثاني من الفيلم يرتبط، على وجه الخصوص، بحسن إدارة الصراعات والعقبات التي يضعها الكاتب في مواجهة البطل. إذ أن الإفراط في تجميع العقبات في فترة زمنية قصيرة ينذر بإشعار المتفرج بالإنهاك (كما هي الحال في الكثير من أفلام الحركة حيث تقتل المبالغة في الصراعات كل إحساس بالواقعية وبالمصداقية) كما أن الإقلال منها قد يؤدي إلى تسلل الملل إلى السيناريو.

غالباً ما تصادف العقبة الأصعب في نهاية الفصل الثاني وتدعى «الذروة». حذار من وضع العقبات على مسار شديد الاستقامة من حيث تصاعد درجة صعوبتها، إذ ينبغي في بعض الأحيان أن تلي عقبة شديدة الارتفاع أخرى أكثر سهولة في مسعى لضبط إيقاع الفيلم أو لمساعدة المتفرج على التقاط أنفاسه.

يمكنك، إذا كان الفصل الأول شديد السرعة والارتفاع، أن تستغل الفصل الثاني في تطوير شخصياتك وفي بناء العلاقات بينها وفي كتابة الصراعات والتقاربات التي تعمل في الفيلم.

العقد الدرامية في الفصل الثاني

يمكننا اعتبار أن كتابة الفصل الثاني للفيلم تقوم على نقل الحبكة من عقدة درامية إلى العقدة الدرامية التالية. حيث يستخدم كاتب السيناريو العقد الدرامية من أجل تغيير اتجاه القصة. ولذلك تدعى العقد الدرامية في بعض الأحيان «المفاصل الدرامية».

تدعى العقدة الدرامية التي تعاكس كل ما كان المتفرج يظنه «الانقلاب المسرحي»[١]. ويطلق على الانقلاب المسرحي عند وقوعه في نهاية الفيلم اسم «المنعطف»[٢] ("The Sixth Sense"، "Usual Suspects"). يمكن لجرائم القتل واختفاء الأشخاص والخيانة الزوجية والمعلومات التي يماط اللثام عنها والتفجيرات والعواصف والرغبة التي تبديها شخصية في التخلي عن كل شيء أن تعد عقداً درامية تساعد على تقدم الحبكة.

يجب أن تحتوي الرواية على عقدتين دراميتين رئيسيتين على الأقل: العقدة الدرامية الرئيسية الأولى التي تطرقنا إليها من قبل والتي تؤدي إلى إطلاق الحبكة عبر منح البطل هدفاً يسعى لتحقيقه و«الذروة» التي تقع عند نهاية الفصل الثاني.

---

(١) في النص الأصلي Coup de théâtre باللغة الفرنسية . (المترجم)

(٢) في النص الأصلي Twist باللغة الإنكليزية . (المترجم)

ينصح بخلق عقدة درامية رئيسية واحدة على الأقل في منتصف الفصل الثاني من أجل إعادة إطلاق الحبكة وإثارة اهتمام القارئ. يلجأ بعض كتاب السيناريو إلى الإكثار من العقد الدرامية ومن الانقلابات المسرحية الأمر الذي قد يسيء إلى التوازن العام للقصة.

يمكن اعتبار المشهد الذي يتعرض البطل فيه للخطر عقدة درامية رئيسية كما هي الحال في مشهد الهجوم الذي نفذته طائرة في فيلم " North By Northwest" لأن ثورنهيل يدرك في هذه اللحظة أنه مهدد بخطر الموت وتتخذ القصة، منذ ذلك الحين، منحى مختلفاً.

كما تعدُّ اللحظة التي تعرف فيها بطلة فيلم "The Stranger" أن زوجها نازي سابق عقدة درامية رئيسية لأن زوجها يحاول التخلص منها منذ تلك اللحظة.

يشي نودلز، في فيلم «حدث ذات مرة في أمريكا»، بصديقه المفضل ماكس كي يمنعه من السطو على مصرف حصين في عملية هي أقرب إلى الانتحار. وهي عقدة درامية لأن ماكس يكرس حياته، مذ ذاك، للانتقام من نودلز فيسرق ماله وزوجته وحياته.

كما يمكن اعتبار موت شخصية رئيسية أو تعرضها للاعتداء عقدة درامية رئيسية. وهكذا يصبح موت الشخصية التي يجسدها مورغان فريمان في فيلم "Unforgiven" عقدة درامية رئيسية. إذ تولد، منذ تلك اللحظة لدى ويليام موني رغبة في الانتقام لا يشبعها شيء.

ومشهد اغتيال فيتو كورليوني في الشارع في فيلم "Godfather" هو عقدة درامية رئيسية لأن هذه اللحظة تشهد بداية احتلال مايكل كورليوني مركز أبيه في ما يمكن اعتباره بحق مفصلاً درامياً.

والفكرة نفسها نجدها، وإن في بالمعنى المعكوس، في فيلم "Sleuth" لمانكييفيتش عندما نعلم أن ميلو تيندل لم يمت وأنه عاد متخفياً بهيئة تحر. إنها عقدة درامية رئيسية، بل يمكن اعتبارها انقلاباً مسرحياً.

ويمكن لاكتشاف رئيسي في القصة أن يعدُّ، بكل تأكيد، عقدة درامية رئيسية. فاكتشاف لوك، في فيلم "Star Wars "، أن دارك فادور هو والده عقدة درامية رئيسية لأنه يسبغ على المواجهة بينهما جواً تراجيدياً إغريقياً. كما أن هذا الاكتشاف هو انقلاب مسرحي لأنه يشكل إعلاناً عن أن الأميرة ليزا هي شقيقته أيضاً.

وفي السياق نفسه، يمكن اعتبار شخص يعيش حالة صدمة أو يعاني وضعاً نفسياً يغير نظرته إلى الأمور بطريقة جذرية عقدة درامية رئيسية. ففي فيلم "Scarecrow" مثلاً، يصبح المشهد الذي تكذب فيه زوجة آل باتشينو عليه على الهاتف قائلة له إن ابنهما قد مات عقدة درامية رئيسية لأن البطل يضيع، منذ تلك اللحظة، كل غاية، ويبدأ في فقدان عقله وقد أصابه الألم بالجنون.

والمشهد، في فيلم "Virgin Suicides"، الذي يجد فيه لوكس نفسه وحيداً في الملعب المقفر بعد أن مارس الجنس للمرة الأولى في حياته هو عقدة درامية رئيسية لأن الانتحار الجماعي أصبح يبدو، منذ تلك اللحظة، أمراً لا مفر منه.

كما أن المشهد الذي تتعرض فيه الشابة الخلاسية للضرب على يد صديقها في فيلم "Imitation Of Life" هو عقدة درامية رئيسية لأن هذا الحدث دفعها إلى مغادرة المدينة والتخلي عن والدتها التي تموت حزناً.

القفل الزمني

القفل الزمني هو تقنية عملية للغاية تستخدم من أجل تحريك فعل قد يكون مفرطاً في البطء أو من أجل إضفاء التشويق على مشهد ما. يمنح القفل الزمني بطل الفيلم فسحة من الوقت تكفي لإنجاز عمل أو تجاوز عقبة. يمكن للقفل الزمني أن يكون عداً تنازلياً سابقاً لانفجار قنبلة أو مهلة زمنية يجب أن تنجز المهمة قبل انقضائها.

يتهم رجل خطأ بارتكاب جريمة قتل في فيلم "Strangers On A Train" لألفرد هتشكوك. ولكي يقبض على القاتل الحقيقي يجب عليه أن يصل إلى

مكان محدد قبل حلول الظلام. ولكنه يضطر، كي لا يثير شبهات رجال الشرطة، أن يلعب مباراة تنس شديدة الأهمية. تجري المباراة في فترة بعد الظهر ويصبح الهدف المحلي للبطل أن ينتهي منها في أسرع وقت ممكن. إننا هنا بصدد قفل زمني شديد الإحكام لأن مباراة التنس التي كان من الممكن أن تكون قليلة الأهمية تصبح مثيرة لأن كل كرة يكسبها البطل أو يخسرها تصبح مسألة حياة أو موت. فالتشويق، إذن، هو في ذروته ويعيش المتفرج توتراً بالغاً.

يهدد نيزك بتدمير كوكب الأرض بعد ثمانية عشر يوماً في فيلم "Armageddon" لمايكل باي. وهي المهلة المتاحة لتشكيل فريق من رواد الفضاء يكلفون بتدمير النيزك. إنه إذن قفل زمني نجد مثيلاً له في الكثير من أفلام الكوارث. ولا حاجة بنا، بالطبع، إلى القول إن فريق رواد الفضاء نجح في تفجير النيزك في اللحظة الأخيرة.

ويملك بطلا فيلم "The Blues Brothers" أحد عشر يوماً لجمع المبلغ من المال اللازم لإنقاذ الميتم الذي نشأا فيه.

كما نجد في فيلم "Mission: Impossible" العديد من الأقفال الزمنية نذكر واحداً منها فحسب. تجلس امرأة في قطار سريع متجه من لندن إلى باريس. يزودها رجل بكلمة سر تسمح لها بتحميل بيانات على حاسبها المحمول على أن تنتهي عملية التحميل قبل لحظة محددة تماماً وهي لحظة دخول القطار في نفق (قفل زمني). تم بناء المشهد وفق المخطط الذي قمنا بدراسته: فللبطل (تلك العميلة السرية) هدف شديد التحديد (تحميل البيانات السرية). ونحن نعلم أنها تواجه تحدياً كبيراً، لأن تصرفاتها تجعلنا نفهم العواقب الوخيمة التي سوف تواجهها إذا لم تصل إلى هدفها. فالزمن هو العقبة الرئيسية أمامها لأنها لا تملك سوى بضع دقائق قبل أن يصل القطار إلى النفق ويصبح وصولها إلى هدفها متعذراً.

الحبكات الثانوية

على الرغم من أن الحبكة الرئيسية تؤطر الفيلم برمته، إلا أنه قد يكون من المثير أن يتم تطعيمها بحبكات ثانوية شريطة أن تأتي في وقت مبكر من الفصل الثاني أو حتى أن تزرع منذ الفصل الأول كي يتجنب كاتب السيناريو إشعار المتفرج أنها ملحقة بالفيلم بصورة مصطنعة. كما يفضل أن ترتبط الحبكات الثانوية بالحبكة الرئيسية موضوعياً.

احرص أن يحافظ خطابك على تماسكه عند الانتقال من حبكة إلى أخرى. فإذا قررت أن تروي قصة حب بين شخصين يعيشان في باريس، تجنب أن تلصق بهذه الحبكة الرئيسية، على نحو مفاجئ، قصة عن تجارة المخدرات: فعلى الرغم من أن قصة كهذه تشكل عامل عرقلة ممتازاً من وجهة نظر السيناريو، إلا أنها قد تبدو بعيدة للغاية عن قصتك الرئيسية.

من الهام للغاية أن تحل كافة العقد الثانوية في نهاية الفصل الثاني. تحقق من أنك لم تترك أي سؤال معلقاً. إذ يمكن أن يحصل، أثناء الكتابة، أن يبني كاتب السيناريو حبكة محكمة ثم يقرر أن يضيف إليها حبكة ثانوية يكون أبطالها شخصيات قدمت لنا في بداية الفصل الثاني. ثم ينسى كاتب السيناريو، وقد أخذته قوة الحبكة الرئيسية، بعض الشخصيات الثانوية التي تختفي من الفيلم تاركاً حبكة معلقة وأسئلة دون إجابات وهي أمور ينبغي تجنبها بالتأكيد.

تدور الحبكة الرئيسية في فيلم "Secrets And Lies" حول سينثيا التي نراقبها في حياتها اليومية بوصفها أماً عازبة لفتاة في الحادية والعشرين من العمر. تحس بالاكتئاب فتسعى إلى الترويح عن نفسها عند شقيقها موريس وهو رجل أصغر سناً منها يعمل مصوراً. تتمحور الحبكة الرئيسية حول نتائج ظهور هورتنس من جديد في حياة سينثيا التي تخلت عنها منذ ولادتها. ولكن الفيلم يفسح مكاناً لحبكة ثانوية حول شقيق سينثيا وزوجته. تقدم لنا الزوجة بوصفها جافة، باردة، هشة ومصابة بشيء من الاكتئاب. يعاني زوجها من هذا النقص في العاطفة لديها الذي يعود، كما يتكشف لنا بالتدريج، إلى كون الزوجة عاقراً. كما نعلم أن روكسان، ابنة سينثيا، عاشت فترة وجيزة لدى موريس وزوجته عندما

كانت طفلة. وعلى الرغم من أن سينثيا وموريس بالغان، إلا أن وفاة والديهما ما تزال تلقي بظلالها عليهما، ولاسيما على سينثيا التي لم تبرأ أبداً من وفاة أمها. ثم هنالك هورتنس التي تم التخلي عنها منذ ولادتها.

يبدأ الفيلم بمشهد جنازة نفهم أنها جنازة والدة هورتنس بالتبني. عندها تشرع هورتنس، التي خسرت كل دعم أسري، بالبحث عن والدتها الطبيعية. هكذا، يقدم لنا الفيلم شخصيات شديدة التنوع لكل منها مسيرة حياة وحبكة صغيرة. ولكن الحبكات الصغيرة هذه تشترك، جميعها، بموضوعة مشتركة هي صلة البنوة متجسدة في العلاقة بين الأم وابنتها، حاملة مقولة مفادها أن المرء لا يمكن أن يبلغ النضج إلا عندما يختفي والداه، أو في الألم الناتج عن العجز عن الإنجاب.

يروي فيلم "Sea Of Love" قصة تحقيق يجريه المفتش فرانك كيلر في سلسلة من جرائم القتل. فالحبكة الرئيسية شديدة الوضوح وهدف البطل حسن التحديد. ترتبط سلسلة الجرائم هذه بإعلانات صغيرة في الصحف عن طلب مواعيد غرامية. ينظم كيلر سلسلة من المواعيد يقع خلال واحد منها في حب هيلين. وكما هو متوقع، تصبح هذه العلاقة الغرامية موضوعاً للحبكة الثانوية. ولكن المثير هنا هو أن فرانك صار مقتنعاً أن هيلين هي القاتل. وسرعان ما تفسد هذه الشكوك قصة الحب بينهما ويأخذ الفيلم بعداً أكثر تشويقاً.

من المثير، إذن، أن يعمل كاتب السيناريو على دمج الحبكات الثانوية بالحبكة الرئيسية بهدف خلق علاقات عضوية بينها بدلاً من الاكتفاء بعلاقة التطعيم الأقل تجذراً.

لعبة الحبكات الثانوية: مثال فيلم "Back To The Future" الرائع

يعدُّ سيناريو "Back To The Future" لروبرت زيميكيس نموذجاً لتشابك الحبكة الرئيسية (سعي البطل للعودة إلى المستقبل) والعديد من الحبكات الثانوية. فكي يصل مارتي إلى هدفه، يكون عليه تجاوز عدة عقبات محلية تتصل كل منها بحبكة ثانوية مصغرة بطريقة تمنح البنية العامة للفيلم الكثير من الديناميكية.

يلتقي مارتي، في الماضي، بمن سوف يصبحان في المستقبل والده ووالدته وهما الآن طالبان في المدرسة ويجهلان بعضهما بعضاً تماماً. والمشكلة هي أن جورج، والد المستقبل، شاب جبان وخجول الأمر الذي يضطر مارتي إلى العمل على تغييره كي يمنحه الشجاعة اللازمة ليدعو زوجة المستقبل إلى حلبة الرقص في حفل نهاية العام الدراسي. والواقع هو أن التحدي الذي يجابهه مارتي قوي للغاية. فلو أن والديه لم يلتقيا عام ١٩٥٥، فإنهما لن ينجبا أطفالاً ولن يولد مارتي.

والمشكلة الثانية المتعلقة بهذه الحبكة الثانوية هي أن والدة مارتي المستقبلية، وهي طالبة شابة جذابة وجريئة، تقع في حب مارتي في تحول يجعل القصة هزلية ودرامية في الآن عينه لأن مارتي يقف في مواجهة عقدة أوديب حقيقية.

وتوجد حبكة ثانوية أقل أهمية تتعلق بصديقة مارتي التي يعيش معها قصة حب عادية إلى حد ما تتخذ أهمية أكبر في الأجزاء التالية من الفيلم. أما في هذا الفيلم، فإن شخصية الصديقة تسمح بإظهار مارتي على أنه فتى أمريكي تقليدي يعشق الموسيقى ولوح التزلج والفتيات.

وأخيراً، كان على مارتي ودوك كي يتمكنا من العودة إلى عام ١٩٨٥ أن يستغلا صاعقة كانت ستضرب، في توقيت معين، الساعة الواقعة في وسط البلدة لأن البرق كفيل بمنح مركبتهما الطاقة الكهربائية اللازمة للانطلاق إلى المستقبل. كان تاريخ حصول الصاعقة وزمن حصولها محددين تماماً وكانت تلك فرصتهما الوحيدة. إنه قفل زمني. كانت هذه الساعة موضوع استعداد / نتيجة تمت معالجته بشكل رائع لأن الساعة تظهر، منذ الفصل الأول، على أنها متوقفة عن العمل منذ ثلاثين عاماً لأن صاعقة ضربت البرج الذي يحملها وهي حادثة تمت الإشارة إليها أكثر من مرة في الفيلم بطريقة جعلتها تغرس في عقل المتفرج الذي لن يفاجئه استخدام هذه المعلومة في نهاية الفيلم.

الأزمة

الأزمة هي تلك اللحظة من الفيلم التي يفقد خلالها البطل كل أمل بالوصول إلى هدفه لأسباب نفسية (يستسلم) أو لأنه أصبح في موقف صعب يظن أنه غير قادر على الخروج منه (أصبح مقيداً أو سجيناً، ...). إنها، إذن، اللحظة التي يسيطر فيها الشك على ذهن البطل وعلى ذهن المتفرج كذلك. تكون هذه اللحظة أكثر هدوءاً في الأفلام ذات الإيقاع شديد الارتفاع. وغالباً ما تكون الأزمة كذلك هي المشهد الذي تتدخل فيه شخصيات ثانوية (كاتم الأسرار، المعلم أو المساعد) كي تساعد البطل على المضي من جديد.

فلنأخذ مشهد أزمة أصبح نموذجياً: أزمة فيلم "Roky". يعيش بطل الفيلم، في نهاية المباراة التي ستحدد بطل العالم، أسوأ لحظاته. لقد أصبح متعباً، والدماء تغطي وجهه وأوشك مدربه على رمي المنشفة. يخشى المتفرج أن روكي سيتخلى هذه المرة عن هدفه لأسباب تبدو وجيهة. وفجأة يرتفع صوت في أوساط الجمهور. إنه صوت زوجته أدريان، تشجعه وقد اغرورقت عيناها بالدموع (كحالنا!). عندها يتذكر روكي بالبوا لماذا عليه أن يفوز بهذه المباراة، يتذكر التحدي الحقيقي أمامه هو كبرياء زوجته والمال الذي سيجنيه إذا أحرز اللقب فينهض وتبدأ الذروة. وعلى الرغم من أن هذه البنية قد تثير فينا الابتسام اليوم، إلا أن العديد من الأفلام الرياضية استخدمتها.

يقدم لنا فيلم "The Abyss" لجيمس كاميرون أزمة بالمعنى الحقيقي للكلمة عندما يقود البطل نفسه إلى المأزق الذي وقع فيه: تقع الأزمة في المشهد الذي يغوص فيه البطل بود إلى عمق ٨٠٠٠ متر تحت سطح البحر كي يفكك رأساً نووياً عندما يدرك أنه لا يملك من الأكسيجين ما يكفي كي يصعد: فيعلن لزوجته ورفاقه أنه سيبقى في الأسفل وأنه كان مدركاً منذ البداية أنه ذاهب في مهمة انتحارية. أي إنه استسلم باختصار شديد. وفي اللحظة التي يصل فيها المتفرج إلى قناعة أن كل شيء قد انتهى، يظهر مساعد كان قد جرى تقديمه لنا في وقت سابق من الفيلم كي ينقذ بود ويساعده على التنفس من جديد. إنه شكل

من أشكال «النتيجة» لأن حضور هذه الشخصية كان قد أعد له من قبل. يستعيد بود الأمل من جديد ويخبر زوجته أن كل شيء على ما يرام ثم تبدأ الذروة عندما يرفع هذا المخلوق الجميع إلى السطح.

تدور الحبكة، في فيلم "A Fish Called Wanda "، حول مجوهرات مسروقة. ولكن الهم الحقيقي لكاتب السيناريو هو، في الواقع، شخصية آرتشي، وهو محام لندني مغلوب على أمره يعيش مع زوجة جليدية وابنة تسير على خطا والدتها. وبفضل لقاء أعد له كاتب السيناريو بصورة جيدة (يدافع آرتشي عن مجرم لم يكن سوى عشيق واندا) يكتشف آرتشي معنى الحرية ويحلم بالتخلي عن كل شيء من أجل هذه المرأة. يسير كل شيء على ما يرام بالنسبة إلى آرتشي الذي يؤمن بهذا الحب بقوة وبالنسبة إلى واندا التي تخدعه من أجل الحصول على المجوهرات. وعندما يشارف الفصل الثاني على الانتهاء، وفيما كان آرتشي على وشك تحقيق هدفه، يحل مشهد الأزمة حين يدرك آرتشي أنه كان مخدوعاً. يخبر واندا أنه سيتركها وأن ما بينهما قد انتهى. ولكن، في تلك اللحظة من الفيلم، تكون واندا قد أغرمت بآرتشي بصدق فكان الموقف قاسياً بالنسبة إليها. وهكذا يبتئس الشخصان وقد عجزا عن تحقيق هدفيهما.

ولكن الأزمة تنقضي كما هو متوقع ويمضي الفيلم صوب ذروة سعيدة عندما يتم القبض على الأشرار ويلتئم شمل الحبيبين. فلو أن آرتشي وواندا اجتمعا من جديد دون أن يضعا حبهما للمرة الوحيدة موضع اختبار لكان المتفرج قد أحس بالحنق وهو يقول لنفسه: «لقد كان الأمر أسهل مما يجب».

وللأزمة في فيلم "Harold And Maude " خصوصية كبيرة لأنها تقوم على موت إحدى الشخصيات متمثلة في مود، السيدة العجوز التي يغرم بها هارولد. فعندما يكون هارولد قريباً من تحقيق هدفه (الاقتران بمود)، تخبره أنها تتناول أدوية وأنها على وشك الموت. أصاب ذلك الخبر بطل الفيلم، والمتفرج كذلك، بصدمة لا شك فيها فالانفعال كان شديداً للغاية. لا نكف عن الظن في أنها ستنجو

ولكن ذلك لم يحدث فقد ماتت بالفعل. يمكننا القول إن الرد الدرامي (على السؤال الدرامي: هل سيحقق البطل هدفه؟) كان سلبياً. لكن الفيلم كان أكثر حذقاً من ذلك لأن هدف هارولد كان، منذ البداية، أن يموت، أو هكذا كان يظن. بيد أن لقاءه بمود ("boy meets girl") رد إليه حب الحياة. وهي تقرر الموت لأن الهدف بالنسبة إليها كان أن تجعل هذا الشاب يفهم أن الحياة تستحق أن نعيشها وهو هدف نجحت في تحقيقه وصار بمقدورها أن ترحل وهي مطمئنة.

هكذا تقع الأزمة في اللحظة المناسبة بما يسمح لكاتب السيناريو أن يتخلص برشاقة من شخصية لم يعد هنالك من حاجة إليها تماماً كما عاد E.T سبيلبرغ إلى كوكبه بعد أن غير حياة إيليوت إلى الأبد. فيمكن، إذن، أن نعتبر موت E.T الرمزي بمثابة أزمة.

يتخذ غريغ، بطل فيلم "Meet The Parents"، هدفاً له أن ينال إعجاب جاك والد بام كي يطلب يدها منه. وفي إحدى لحظات الفيلم، تكتشف الأسرة أن الهر الذي زعم جاك أنه استعاده لم يكن سوى هر شارد فترفضه الأسرة ويضطر غريغ إلى الإقرار علناً أنه كذب عليهم. يطرده جاك من المنزل طالباً منه أن يستقل الطائرة إلى شيكاغو. يستسلم البطل ويتخلى عن هدفه ويرحل في ما يمكن أن يبدو، في ذهن المتفرج، خسارة كلية بالنسبة إليه.

يمكن اعتبار الأزمة منصة تنطلق منها من جديد إرادة البطل واهتمام المتفرج قبل حلول المشهد الكبير في الفيلم، وهو الذروة التي سوف نتناولها فيما بعد. تأخذ الأزمة في فيلم "Scarface" شكلاً خاصاً لأن بطل الفيلم هنا هو بطل سلبي هدفه أن يصبح بارون مخدرات وأن يعيش برفقة شقيقته وصديقه المفضل. تبدأ الأزمة في اللحظة التي يوشك فيها على قتل صديقه لظنه خطأ أنه انتهك شرف شقيقته. وهنا يبدأ الانحدار. يجد نفسه وحيداً في قصره الكبير بالنسبة إليه، تحاصره الشكوك وتحيط به كاميرات المراقبة. يغلق على نفسه باب مكتبه ويدس أنفه في كومة من الكوكايين. لقد استسلم أخيراً بعد أن كان مقاتلاً على الدوام: لقد بلغ الحضيض. تأتي شقيقته لرؤيته، وقد جعلها الحزن

نصف مجنونة، محاولة إغواءه بعد أن لمست فيه علامات رغبة محرمة تجاهها. لكنه يطردها لأنه يحس أنها على حق وأنه لا يستطيع أن يحتمل تلك الفكرة. في هذه اللحظة تسمع أصوات إطلاق نار من المهاجمين.

صار حنق توني مونتانا ومشاعره العنيفة عوناً له في مواجهة أعدائه. إنها نهاية الأزمة وبداية الذروة. فالأزمة ساعدت على إطلاق طاقات البطل، بالمعنى السلبي، في هذه الحالة (كان يمكن لطاقة البطل أن تنطلق بصورة إيجابية كما في فيلم "The Abyss").

من الضروري أن نصل إلى الذروة بعد فترة قصيرة من مشهد الأزمة من أجل الاستفادة من الطاقة الجديدة التي حصل عليها البطل في نهاية الأزمة.

الذروة

الذروة هي العقدة الدرامية الرئيسية الأخيرة في الفصل الثاني وهي منطقياً الأكثر شحناً بالعواطف والتشويق والدراما. والواقع هو أن الفصل الثاني برمته يكتب من أجل الوصول إلى هذا المشهد المفتاحي في الفيلم.

السمة الأولى في الذروة هي وضع البطل والبطل المضاد في مواجهة لا رحمة فيها.

إننا نعلم أن كل أفلام الوسترن تقريباً تنتهي بمشهد مواجهة ثنائية بين هاتين الشخصيتين. وهو مشهد طويل إلى حد كاف يحفل بالتوتر العصبي وبالتقلبات ننتظر حدوثه طيلة الفيلم ولا يستطيع كاتب سيناريو أن يغض الطرف عنه فهو مشهد ملزم في أفلام تمتد من «الجيد والسيء والقبيح» لسرجيو ليوني إلى "Unforgiving" لكلينت إيستوود. لا يضع فيلم «اسمي لا أحد»[١] لتونينو فاليري بطله في مواجهة عدو واحد في الذروة، بل في مواجهة حشد من الفرسان الذين يريدون قتله. ويعدُّ هذا الثنائي غير التقليدي إثباتاً جيداً على أن الإبداع ممكن حتى في أفلام الوسترن التي تلتزم القواعد بصرامة.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم "Il mio nome è Nessuno " باللغة الإيطالية.   (المترجم)

والحال هي نفسها في الغالبية العظمى من أفلام الحركة (من "Hellboy" إلى "Speed" مروراً بفيلم "Face/Off " أو حتى فيلم "Die Hard").

كما تنتهي الكثير من الأفلام البوليسية بهذا النوع من المواجهات ("Heat"، "Seven"، "Point Blank"، "Chinatown"، "Carlito's Way"، "French Connection"، "Serpico").

تنتهي الذروة، في الغالبية العظمى من الحالات بموت البطل المضاد في ما يشكل نوعاً من التنفيس بالنسبة إلى المتفرج الذي كان يرتعد غيظاً من أجل البطل على مدى ساعتين.

ويمكننا أن نكتشف هذا التنفيس بوضوح في ذروة فيلم " Apocalypse Now" حين يقتل ويلارد الكولونيل كورتز بطريقة طقوسية وكأنه أضحية.

وينتهي فيلم "Mad Max" لحظة موت البطل المضاد في ختام مشهد ذروة كان نسخة عن ثنائية أفلام الوسترن وقد تم تطبيقها في بيئة عصرية حلت فيها السيارات محل البنادق.

كما ينطبق وصف الذروة على موت البطل المضاد في أفلام " Blade Runner"، " Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien"، "Amadeus" (حيث كان موزارت بطلاً سلبياً بالنسبة إلى ساليري)، "Platoon"، "Batman" وكافة أفلام الأبطال الجبابرة.

تجدر بنا هنا الإشارة إلى المشكلة التي تعاني منها الذروة في الكثير من الأفلام: الطول المفرط الذي يرجئ النهاية التي ينتظرها المتفرج زمناً أطول مما ينبغي، أي اللحظة التي يخرج فيها البطل من المعركة ظافراً. إذ لا يمكن للإبهار أن يعوض عن مشهد مواجهة تمت كتابته بصورة حسنة وهي حقيقة ينساها الكثير من كتاب السيناريو.

يمكن اعتبار ذروة الفيلم، من وجهة نظر براغماتية، بمثابة اختتام كبير لحفل ألعاب نارية. فالمتفرجون ينتظرونها ويجب أن يحصلوا على جرعة عاطفية قوية أثناء مشاهدتها. يجب أن يكون حفل الختام هذا قصيراً، على وجه العموم، لكونه شديد الحدة بحيث يمكن أن للإبهار أن ينقلب مللاً بسرعة

كبيرة. ويجب، على وجه الخصوص، أن لا يحرم المتفرج من هذه المتعة على الرغم من أن كل شيء خاضع هنا أيضاً لمسألة الجرعة المناسبة.

غالباً ما تقدم الذروة في السينما على شكل مشهد شديد الإبهار، قتال عنيفة للغاية، أو معركة دراماتيكية كما هي الحال في أفلام عديدة نذكر منها "Snake Eyes" (إعصار)، "Sunrise" (عاصفة)، نسخة عام ١٩٣٧ من فيلم "King Kong" (الذي يبقى للذكرى بوصفه أحد أكثر المشاهد إبهاراً في تلك الحقبة: عندما يتسلق القرد العملاق بناء الإمباير ستايت ممسكاً المرأة الشابة بين أصابعه قبل أن تهاجمه الطائرات الحربية)، "Braveheart" (معركة ضخمة)، "North By West" (مع الوجوه الشهيرة للرؤساء الأمريكيين المنحوتة في صخرة في جبل رشمور)، "Strangers On A Train" (على منصة دوارة في مدينة الملاهي) أو أيضاً فيلم «ألكسندر نيفسكي» (معركة بين جيش أبيض وجيش أسود على سطح بحيرة متجمدة).

لا شك أنك تحلم، عند عملك على ذروة فيلمك، أن تصنع مشهداً مدهشاً ينطبع في الذاكرة. في هذه اللحظة بالذات، فكر في مشاهد الذروة التي أثرت فيك. هل تظن أن مشاهد المعركة النهائية في فيلم "Matrix" أشد تأثيراً من النظرات التي كان كل من براد بيت ومورغان فريمان وكيفن سبيسي يتبادلونها في نهاية فيلم "Seven"؟ ما الذي شدك أكثر؟

من المهم أن تصنع ذروة الفيلم برؤية أصيلة (للمكان الذي تدور فيه الذروة أهمية كبيرة)، ولكن يجب أن لا ننسى أن الذروة هي، قبل كل شيء، مواجهة أخلاقية بين كيانين، البطل والبطل المضاد، وأنه يمكن أن تكون هذه المواجهة بالغة القوة حتى عندما تجري في غرفة.

بعد العديد من المشاهد الحربية المبهرة التي شهدها فيلم " The Deer Hunter"، تدور الذروة، بصورة مثيرة للسخرية، في ناد للميسر سيء السمعة في آسيا حيث يعثر مايك على نيك محاولاً العودة به إلى الولايات المتحدة. ولكن نيك يعاني صدمة نفسية شديدة ناتجة عن الحرب، وعلى وجه الخصوص، عن شروط الأسر التي عاشها. يرفض نيك العودة مع صديقه

الذي لم يعد يتذكره. وهكذا يكون هدف مايك المحلي إقناع نيك بمرافقته. وعندما يصر الأخير على رفضه، يوافق مايك على مواجهته في لعبة روليت روسية. تقع عندها هذه المواجهة النفسية البالغة التأثير والتي شكلت ذروة الفيلم والتي تنتهي نهاية تراجيدية لم يكن منها مفر.

تنجح الشخصيتان اللتان يجسدهما براد بيت ومورغان فريمان، في فيلم "Seven"، في القبض على جون دو، القاتل المتسلسل الذي يرتكب جرائم قتل مستوحاة من الخطايا السبع المميتة. يقودهما دو إلى خارج المدينة كي ينهي عمله على حد قوله، فالجرائم التي تم اكتشافها حتى تلك اللحظة كانت ستاً فحسب. نشعر باقتراب النهاية وتبدأ الذروة في ذلك المكان الصحراوي النائي الذي يمكن أن يحصل فيه أي شيء. يلتزم السيناريو بالقواعد المعروفة عندما يضع البطل والبطل المضاد وجهاً لوجه. فجأة، تصل عربة نقل للبريد ويخرج منها السائق حاملاً صندوقاً مرسلاً إلى ديفيد ميلز (براد بيت). ترتسم ابتسامة على وجه جون دو، وعندما يفتح ديفيد العلبة يصرخ غضباً وألماً ونفهم أنه وجد رأس زوجته في العلبة.

تتركز الذروة العاطفية في هذه اللحظة تحديداً: فإذا أطلق العنان لنفسه وقتل القاتل، فإنه سيصبح مثله وهذا بالضبط ما يريده القاتل. يحاول سومرست (مورغان فريمان) منعه كي تقوم الشرطة بعملها. يحمل الحدث الذي يدور بين الرجال الثلاثة شحنة درامية ذات قوة نادرة حتى دون اللجوء إلى الديكورات الضخمة أو المؤثرات الخاصة المبهرة.

إن الأمر الأكثر أهمية هو أن لا ينسى كاتب السيناريو الوظيفة الرئيسية للذروة التي تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: هل سيبلغ بطل الفيلم هدفه؟

تحدث الذروة، في الأفلام العاطفية، عندما يلتقي المتحابان في نهاية الفيلم بعد أن واجها آلاف النكسات. فالذروة في فيلم "Chacun Cherche Son Chat" لسيدريك كلابيش هي المشهد الذي تدرك فيه الشخصية التي لعبت دورها غارانس كلافيل أنها وقعت في حب رجل فتجري في الشوارع باتجاه الحي الذي يسكن فيه.

والحال هي نفسها في فيلم "Pretty Woman" لغاري مارشال الذي تتمثل ذروته في اللحظة التي يصل فيها ريتشارد غير إلى منزل جوليا روبرتس راكباً سيارة بيضاء جميلة، في استحضار واضح للحصان الأبيض الذي يمتطيه أمراء القصص الخيالية (كفيلم "Snow White and the Seven Dwarfs" أو فيلم "Sleeping Beauty"). كما تقع ذروة فيلم "Paris, Texas" لفيم فندرز في ناد للتعري يعثر فيه بطل الفيلم أخيراً على زوجته التي أمضى أعواماً في البحث عنها.

ويلتزم المشهد الختامي لفيلم "Fabuleux Destin D'Amélie Poulain" لجان بيير جونيه بالمبدأ نفسه: إذ تدرك أميلي أنها تحب الشخصية التي جسدها ماتيو كوسوفيتز وينطلقان سوياً على متن دراجة. ويلتقي العاشقان، في المشهد الشهير من فيلم "Un Homme Et Une Femme" لكلود لولوش على الشاطئ فيما كانت الكاميرا تحوم حولهما في حركة دائرية.

وأخيراً، لا بد لنا من الإشارة إلى ذروة فيلم "Grease" لراندال كلايزر التي تتمثل في اللحظة التي يلتقي فيها بطلا الفيلم ويغنيان حبهما في حفل ختام العام الدراسي.

ولكن الذروة لا تمنحنا رداً إيجابياً على الدوام حتى في الأفلام العاطفية. إذ نشاهد في ذروة فيلم "Splendor In The Grass" لإيليا كازان لقاء العاشقين بود وديني بعد سنوات من الفراق فعلت، خلالها، الحياة فعلها، إذ يكون دان قد تزوج وأسس عائلة. كما يلتقي البطلان في ذروة فيلم "Lost In Translation" لصوفيا كوبولا ولكنهما يقرران عدم الاستمرار في العلاقة التي تربط بينهما.

وتقوم الذروة في بعض الأفلام على انتحار بطل الفيلم كما هي الحال في فيلم "The Red Shoes" لمايكل باول وإيميريك برسبرغر أو "Alien 3" لديفيد فينتشر أو "Jules ET Jim" لفرانسوا تروفو أو " They Shoot Horses, Don't They?" لسيدني بولاك أو "The Big Blue" للوك بيسون أو "Monsieur Hire" لباتريس لوكونت أو "Butch Kassidy And The Kid" لجورج روي هيل...

غالباً ما تكون الذروة مناسبة لاجتماع كافة أبطال الفيلم في مشهد واحد سواء كان ذلك في عيد ميلاد أو في حفل زفاف أو في قاعة محكمة أو أثناء عملية تصفية حسابات... وهي الحال في الأفلام التالية:

- "Carrie" لبرايان ديبالما الذي تدور ذروته في الحفل الختامي للعام الدراسي حيث تجتمع كل شخصيات الفيلم: وعندما تدرك بطلة الفيلم أن الجميع يسخرون منها، تحبسهم في الصالة كي تقضي عليهم الواحد تلو الآخر.
- "Reservoir Dogs" لكوينتن تارانتينو: تجتمع كافة الشخصيات في حظيرة في عملية تصفية حسابات مذهلة يسدد فيها الجميع فوهات مسدساتهم باتجاه شخص واحد فيما كان بطل الفيلم ملقى على الأرض والدماء تتدفق منه بغزارة.
- "Secrets And Lies" لمايك ليه الذي تحصل الذروة فيه أثناء عيد ميلاد روكسان، ابنة سينثيا، حيث تجتمع كل الشخصيات في الغرفة نفسها في مشهد مثير من حيث الصراعات: إذ تكتشف سينثيا، خلال الحفل، أن هورتنس ابنتها كما يقر شقيقها أن زوجته عاقر.
- "Festen" لتوماس فينتربرغ الذي تدور أحداثه في حفل عيد ميلاد كبير في حين أن شخصيات الفيلم لم تجتمع كلها إلا في مشهد الذروة في نهاية الفيلم حين يعترف الابن بالسر الكبير المرتبط بموت شقيقته.
- «م. الملعون»(١) لفيريتز لانغ الذي تحدث فيه الذروة خلال محاكمة.
- "Little Miss Sunshine" لجوناثان دايتون وفاليري فاريس الذي تحدث الذروة فيه خلال عرض كبير يشارك فيه أطفال: حيث يرتقي أفراد الأسرة التي كانت مشتتة طوال الفيلم منصة المسرح ويشرعون في الغناء وقد التأم شملهم للمرة الأولى.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم "M – Eine Stadt sucht einen Mörder " باللغة الألمانية. (المترجم)

- "The Blues Borothers" الذي تحدث فيه الذروة خلال حفل موسيقي كبير تجتمع فيه كل الشخصيات.
- "Dirty Dancing" لإيميل أردولينو الذي تختتم أحداثه في عرض راقص كبير يجمع كل شخصيات الفيلم: وهي، بالطبع، مناسبة كي يتعانق العاشقان (النهاية نفسها لفيلم "Chorus Line" لريتشارد أتنبورو أو لفيلم "Fame" لألن باركر).
- "Ma Saison Préférée" لأندريه تيشينيه الذي تدور أحداث ذروته في جنازة تجمع كل أفراد الأسرة في وداع الفقيد في لحظة مشحونة بالعواطف لأن بعض أفراد الأسرة لم يكونوا يتكلمون مع بعضهم بعضاً فتجبرهم هذه المناسبة على أن يستعيدوا الحوار.

من الأمور الأساسية بالنسبة إلى المتفرج أن تحل كافة المشاكل في نهاية الفصل الثاني سواء كان ذلك متعلقاً بالحبكة الرئيسية أم بالحبكات الثانوية. وعليك خصوصاً أن لا تترك أسئلة معلقة. احرص على عدم جعل أية شخصية تختفي من القصة دون أن تعلم القارئ بصورة أو بأخرى. إذا افتتحت قصة حب في الفصل الثاني، سر بها إلى نهايتها سواء كانت تلك النهاية إيجابية أم سلبية. أعد قراءة ما كتبته ولاحق كل الحبكات التي بدأتها كي تتأكد من تماسكها وتمتعها ببنية كاملة تتألف من بداية ووسط ونهاية.

أجر الترتيبات الكفيلة بأن تحل كافة العقد في لحظة الذروة مع الابتعاد عن الحوارات التفسيرية. فقد كانت ذروة فيلم "The Black Dahlia" ضعيفة بعض الشيء لأن الشخصيات تنخرط في شروح طويلة كان هدفها أن يفهم المتفرج أحداث الفيلم الأمر الذي جعل المشهد يسقط في السطحية.

الفصل الثالث

حـل العقـدة

ينتهي الفصل الثاني بعد أن تقدم الذروة الإجابة الدرامية ولم يبق لنهاية الفيلم سوى الفصل الثالث الذي يفترض به منطقياً أن يكون أقصر فصول السيناريو، إذ يندر أن يدوم أكثر من خمس إلى عشر دقائق، تحت طائلة اعتباره مملاً وأطول مما ينبغي. يكون الفصل الثالث في الحكايات التقليدية مقتضباً للغاية ويتلخص بالجملة التالية: «ويتزوجان وينجبان أطفالاً...».

أما الفصل الثالث في السيناريو فيكشف عما يحصل بعد أن بلغ بطل الفيلم هدفه. فالفصل الثاني أدخل تغييرات على بطل الفيلم وعلى العالم المحيط به وهذا ما يعرضه الفصل الثالث.

تعرض في الفصل الثالث في بعض الأحيان صورة شاهدناها في بداية الفيلم. إذ يفتتح فيلم "Unforgiven" على ويليام موني وهو يحفر قبراً لزوجته فيما نراه في الفصل الثالث أمام القبر نفسه ولكننا أصبحنا نعرف الآن أنه سيغير حياته وسيرحل مع أبنائه كي يمنحهم فرصة جديدة.

والأمر نفسه نصادفه في فيلم "Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien": عندما يعرض كاتب السيناريو في نهاية الفيلم مشهد البداية نفسه حيث نشاهد ميشيل وزوجته وابنتيه في السيارة المنطلقة على الطريق السريع. أما الفرق الكبير بين المشهدين، فهو أنهم أصبحوا الآن هادئين جداً

ومتحابين وقد نامت الطفلتان وبدت السيارة جميلة في تناقض تام مع المشهد الافتتاحي يهدف إلى إبراز التغييرات التي طرأت على الأسرة خلال الفيلم. وهي تغييرات إيجابية تجعلنا نكاد نسمع الراوي وهو يقول: «وعاشوا سعداء إلى آخر أيامهم...».

كما يظهر الفصل الثالث في فيلم "War Of The Worlds" استعادة التوازن الذي كان سائداً في بداية الفيلم قبل أن يقطعه وصول الغرباء إلى كوكب الأرض. إذ يستعيد راي ابنه وابنته سالمين معافين ويلتئم شمل الأسرة، بل إن العلاقة بين الأب وابنه التي كانت كارثية في بداية الفيلم تصبح على خير ما يرام ويسير كل شيء باتجاه الأفضل.

ولنذكر، أخيراً، مشهد اختتام فيلم "Godfather". يموت فيتو كورليوني ويتبوأ ابنه مايكل مكانه رسمياً. لقد أصبح الدون كورليوني وهو يتلقى التهاني من أعوانه الجدد. يقبلون يده في إشارة إلى الولاء. تراقب كاي زوجها برعب وتفهم أن دوامة العنف لن تتوقف وأن مايكل أصبح الآن رجلاً آخر. ثم يغلق باب الغرفة على العراب الجديد.

كما يكتب الفصل الثالث لإعطائنا فكرة عن مستقبل شخصيات الفيلم. يتألف الفصل الثالث في فيلم "Stand By Me" من نص يظهر على الشاشة يخبرنا بمستقبل أبطال الفيلم. ونعلم من خلال هذا النص أن أحدهم سيموت في مشاجرة وأن آخر سوف يحقق نجاحاً باهراً في حياته المهنية، الخ... في تقنية في كتابة السيناريو سوف تستخدمها أيضاً أفلام مثل "American Graffiti" أو "Ladybird"...

وفيما تمثلت الذروة في فيلم "Seven" في المشهد الذي يقوم فيه ديفيد ميلز بقتل جون جو، عرض الفصل الثالث نتائج فعلته حين توضع القيود في يديه ويرمى في سيارة للشرطة. لقد أصبح الآن مجرماً.

وبأسلوب مغاير، يعرض الفصل الثالث من فيلم "Titanic" روز وقد أصبحت سيدة عجوزاً ولكنه يعرض، على وجه الخصوص، سلسلة من الصور موضوعة على الطاولة بجانب سريرها نفهم منها أنها صارت ربان

طائرة وأنها كانت تركب الفرس... فكاتب السيناريو يخبرنا، بصورة رمزية، أنها أصبحت امرأة متفتحة وعصرية على العكس من المستقبل الذي كانت تعدها به أسرتها. فالفصل الثالث هنا يعزز فكرة كونها قد حققت هدفها وأن ما فعلته لم يكن دون جدوى.

ويظهر الفصل الثالث في فيلم "Midnight Express" بطل الفيلم الذي فر من السجن التركي قادماً إلى المطار وفي انتظاره امرأته وقد اغرورقت أعين الجميع بالدموع في ترجمة عصرية لمقولة «وتزوجا وأنجبا الكثير من الأطفال...». والفكرة هي نفسها في فيلم "Grease" حيث يعلن العاشقان أخيراً حبهما على الملأ ويركبان سيارة تحلق بهما إلى الغيوم.

نهاية سعيدة أم نهاية غير سعيدة؟

إذا لم تكن النهاية في قصتك ظاهرة بوضوح، فسوف يشترط عليك المنتج أن تقصها عليه كي يتأكد من أنك قد اخترت نهاية سعيدة. أما إذا لم تكن النهاية سعيدة، لأن البطل يموت دون أن يتزوج حسناءه، فإن ذلك قد يؤثر على عائدات شباك التذاكر. والواقع هو أن هذه المسألة كثيراً ما تكون مصدراً للخلافات بين المخرجين والمنتجين كما كانت عليه الحال في فيلم "Blade Runner" لريدلي سكوت و"Touch Of Evil" لأورسون ويلز.

ويمثل فيلم "Chinatown" لرومان بولانسكي حالة مختلفة إلى حد ما لأن الخلاف اندلع بين المخرج وكاتب السيناريو روبرت تاون. فقد أراد الأخير أن يفرض نهاية قاتمة للغاية فيما كان رومان بولانسكي يرغب في أن يلقى الشرير جزاءه. وقد انتصر كاتب السيناريو هذه المرة وهو ما جعل الفيلم واحداً من أكثر الأفلام التي كتبت حتى ذلك الحين سوداوية.

ولأوروبا تقليد سينمائي أقل تعلقاً بالنهايات السعيدة وهو أمر يعود، جزئياً، إلى بزوغ «الواقعية الشعرية» في الثلاثينيات، العزيزة على قلب جاك بريفيه والواقعية الجديدة الإيطالية في وقت لاحق. فلم يكن كتاب تلك الحقبة يترددون في كتابة قصص تنتهي نهاية مؤلمة. ويعدُّ فيلم "Le Jour Se Lève" لمارسيل كارنيه مثالاً صادماً على السوداوية. يروي الفيلم قصة رجل يلعب دوره جان غابان الذي تحاصره الشرطة في المبنى الباريسي الذي يقيم فيه لأنه ارتكب جريمة قتل عاطفية وينتهي به الأمر بالانتحار كي لا يقضي بقية حياته في السجن.

كما سمحت ولادة «الفيلم الأسود» في الولايات المتحدة بظهور أبطال أقل استقامة وأكثر إنسانية بل ويرتكبون الموبقات كالكحول والميسر. ويعدُّ همفري بوغارت أحد أعمدة هذا التحول من خلال أدوار التحري الخاص المتهكم التي جسدها ("The Maltese Falcon" لجون هيوستون أو "The Big Slee" لهوارد هوكس مثلاً).

يفضل بعض كتاب السيناريو منح المتفرج قدراً أكبر من الحرية في الفصل الثالث. يزرع الفصل الثالث في فيلم "Splender In The Grass" الشك في مستقبل بطلة الفيلم ديني. إذ تلتقي في ذروة الفيلم الرجل الذي تحبه. غير أن بود كان قد تزوج فترحل في سيارتها مع صديقاتها كي تنضم إلى الرجل الذي يفترض بها أن تتزوجه. وهكذا يتمثل الفصل الثالث في الفيلم في لقطة لوجهها ونفهم أنها ذاهبة صوب حياة جديدة دون أن نعلم علم اليقين ما إذا كانت سعيدة أم تعيسة.

والفصل الثالث في فيلم «من الجهة الأخرى»[١] لفاتح أكين أكثر غموضاً وهو يقوم على لقطة طويلة ثابتة للبطل جالساً على الشاطئ، مواجهاً البحر، مديراً ظهره لنا.

---

(١) العنوان الأصلي للفيلم "Auf der anderen Seite" باللغة الألمانية. (المترجم)

ويختار بعض كتاب السيناريو، في بعض الحالات المتطرفة، أن يتجاوزوا عن الفصل الثالث: إذ ينتهي فيلم "Mad Max" عندما يموت البطل، فيما يستغرق الفصل الثالث في فيلم "Duel" لستيفن سبيلبرغ بضع ثوان تسقط خلالها سيارة النقل في الوادي ويجلس البطل على حافة الجرف وينتهي الفيلم على هذه الشاكلة.

ولا يتضمن فيلم "Les Quatre Cents Coups" لفرانسوا تروفو فصلاً ثالثاً بالمعنى الدقيق للكلمة لأن الذروة تتمثل في فرار أنطوان دوانيل إلى البحر ووصوله إلى الشاطئ. وهنا، وكما في فيلم " Butch Cassidy And The Sundance Kid"، تثبت الصورة على طفل يعدو وينتهي الفيلم، ملقياً على كاهل المتفرج عبء تصور الفصل الثالث: هل سيحقق أنطوان دوانيل حلمه في الحرية؟

إن بنية السيناريو هي ما يمنح الفيلم إيقاعه. لذلك ينبغي أن يكون للأحداث التي ترغب أن تتضمنها قصتك عموداً فقرياً صلباً. لقد رأينا في بداية هذا الفصل أنه يمكن بناء السيناريو بعدة أساليب ولكن البنية ثلاثية الفصول هي أكثر ما يناسب كتاب السيناريو قليلي الخبرة كما أنها تساعد على بناء حبكات شديدة التعقيد. وهي تضمن لك أن يحقق فيلمك تطلعات المتفرجين وتسمح لك بتطوير الأحداث والشخصيات على مدار الحبكة. غالباً ما يكون الفيلم الجيد ثمرة سيناريو يلتزم بالبنية الكلاسيكية ويوحي بحرية سردية كبيرة.

وأخيراً

لايسعني، قبل أن أختم هذا الكتاب، إلا أن أذكر ما يمكن اعتباره أحد الفصول الثالثة الأكثر شهرة في تاريخ السينما: الدقائق الأخيرة من فيلم "Some Like It Hot" لبيلي وايلدر.

جو وجيري عازفا جاز يحاولان الإفلات من رجال عصابات (الهدف شديد الوضوح: والتحدي هو أن ينجوا بنفسيهما). وكي يتمكنا من الفرار، يتخفيان بهيئة امرأتين وينضمان إلى فرقة موسيقية (أسلوب للوصول إلى الهدف). ولكن بعد بضع مغامرات، يتمكن المجرمون من العثور عليهما في وليمة أقيمت على شرف أحد عشاق الأوبرا الإيطالية. وتتمثل ذروة الفيلم في مطاردة تدور في الفندق الذي يستضيف المأدبة حيث يصبح كل رجال مافيا شيكاغو في أعقابهما. وكان أحد بطلي الفيلم، الشخصية التي يجسدها جاك ليمون (جيري)، قد التقى في وقت سابق بمليارديرعجوز اسمه أوسغود أغرم به عندما كان متخفياً بهيئة امرأة. وأثناء المطاردة، يقول له جو (توني كورتس) إن أملهما الوحيد في النجاة هو أن يهربا بيخت أوسغود، فينضم الرجلان إليه في السفينة وينطلقا بها على وجه السرعة.

تنضم إليهم مغنية أغرمت بجو وتجسد شخصيتها مارلين مونرو. نصل هنا إلى نهاية الفصل الثاني وكان يمكن أن ينتهي الفيلم عند هذا الحد لأن البطلين حققا هدفهما. ولكن بيلي وايلدر يدفع بالمشهد حتى أقصاه. إذ يبدأ الفصل الثالث عندما ينزع جو شعره المستعار ويعترف لشوغار أنه رجل فتعانقه فيما يكون أوسغود في مقدمة المركب يحدث جيري مبتسماً عن تحضيرات زفافهما.

داخلي – اليخت - مساء

يقود أوسغود اليخت وجيري جالس بجواره. ترتسم على وجه أوسغود ابتسامة عريضة.

أوسغود

كلمت أمي وقد بكت فرحاً. إنها تريد أن تعطيك ثوب زفافها الموشى بالدانتيل الأبيض.

جيري (بصوت امرأة)

أوسكار، لا يمكنني أن أتزوج بثوب أمك.

(صمت)

ليس نفس الثوب اللعين

أوسغود

سوف يتم تعديله

جيري (بصوت امرأة)

آه لا. أوسغود، بصراحة، لا يمكننا أن نتزوج

أوسغود

ولم لا؟

جيري (بصوت امرأة)

حسناً... أولاً أنا لست شقراء بحق.

أوسغود

لا يهم.

جيري (بصوت امرأة)

أنا أدخن. إنني أدخن طوال الوقت

ولدي ماض رهيب. لقد عشت ثلاثة أعوام مع عازف ساكسوفون.

أوسغود

أنا أسامحك

جيري (تظهر على وجهه علائم البؤس)

لا أستطيع أن أنجب.

أوسغود

يمكننا أن نتبنى أطفالاً.

جيري

(بصوت امرأة، منزعجاً وقد أعيته الحيلة)

أنت لا تفهم يا أوسغود

(يرفع شعره المستعار ويستعيد صوته الذكوري)

أنا رجل

أوسغود (ما يزال مبتسماً وهو ينظر إلى جيري)

حسناً، لا أحد كامل!

هكذا ينتهي أحد أشهر الأفلام الكوميدية في تاريخ السينما بعبارة حفظتها أجيال من عشاق السينما عن ظهر قلب، جملة أوسغود الشهيرة «لا أحد كامل»[١].

تنتهي هنا رحلتنا الاستكشافية في فن كتابة السيناريو على أمل أن تساعد البعض على المضي في مغامرتهم الأولى في كتابة السيناريو وأن يكون آخرون قد وجدوا فيها الإجابة على أسئلة كانوا يطرحونها. من المهم أن تستكمل قراءة هذا الكتاب بمشاهدة الأفلام التي تحبها كي تستخلص منها تحليلاتك الخاصة وأن تعود إلى الكتاب كي تقارن استنتاجاتك مع المبادئ التحريرية التي تم شرحها هنا. إن الكتابة هي ما يجعل منك كاتب سيناريو. فإلى لوحة المفاتيح ولا تتردد في خوض هذه المغامرة الجميلة التي هي كتابة فيلم!

(١) "No one’s perfect".   (المترجم)





الملاحق




الهيئة العامة
السورية للكتاب

الأسئلة التي يجب على كاتب السيناريو طرحها

أسئلة حول البنية

الفصل الأول

هل يقدم الفصل الأول بطل الفيلم؟ والشخصيات الثانوية؟ والعلاقات التي تربط بينها والصراعات التي يتواجهون فيها؟

هل يعطي فكرة جيدة عن أسلوب القص وعن نوع الفيلم؟

هل العنصر القادح فاعل بما يكفي للوصول إلى العقدة الدرامية الرئيسية الأولى؟

هل ينتهي الفصل الأول بعقدة درامية رئيسية أولى تمنح البطل هدفاً شديد الوضوح؟ وهل يطرح سؤالاً درامياً؟ («هل سيتمكن البطل من ...؟»)

ألا يحتوي معلومات فائضة كان يجدر إرجاء طرحها إلى مراحل لاحقة أو ربما حذفها؟

ألا يبالغ السيناريو في الاعتماد على الحوار من أجل إيصال المعلومات؟

أليس الفصل الأول مفرط الطول؟

إذا تجاوز خمساً وعشرين دقيقة فقد يكون عليك التفكير في تقصيره.

ألم يقدم منذ البداية عدداً من الشخصيات أكثر مما ينبغي؟

الفصل الثاني

هل يقدم عقبات متصاعدة من حيث الصعوبة؟

ألا يتضمن مشاهد شديدة البعد عن الحبكة الرئيسية؟

إذا كتبت حبكة ثانوية واحدة أو أكثر، فعليك أن تتحقق من أنها تندمج في المقولة الرئيسية للفيلم بطريقة منطقية كي لا يتولد لدى المتفرج انطباع أنه قد تمت زراعتها في قصتك بطريقة مصطنعة.

هل كتبت مشهد أزمة قبل الذروة؟

على الرغم من أن ذلك ليس ملزماً، إلا أننا شاهدنا إلى أي حد يمكن أن يكون ذلك مفيداً في الحفاظ على اهتمام المتفرج بالفيلم عبر منح بطلك بريقاً جديداً.

ألا يعاني الفصل الثاني انخفاضاً في الإيقاع؟

حاول أن تميز في فيلمك اللحظات التي تضعف فيها الحبكة واطرح الأسئلة الكفيلة بإصلاح هذا العيب.

هل يستخدم السيناريو الذي كتبته نظام "الاستعداد/النتيجة" الذي يسمح بإضفاء الإثارة على قصتك؟

هل يقود الفصل الثاني الذي كتبته قصتك إلى الذروة بشكل منطقي؟ هل هنالك تطور دؤوب يقود شخصيات الفيلم إلى الاجتماع في ذلك المشهد؟

هل تضع الذروة البطل والبطل المضاد على طرفي نقيض بقوة؟

هل اخترت المكان الذي ستدور أحداث الذروة فيه؟

هل تجيب الذروة بوضوح عن السؤال الدرامي؟

الفصل الثالث

أليس الفصل الثالث أطول مما ينبغي أو أقصر مما ينبغي؟

ما المعلومة الجديدة حول البطل أو حول العالم المحيط به التي يقدمها؟ هل يساعد على رؤية أن بطلك قد تطور منذ بداية الفيلم حتى نهايته؟ وإذا كان الجواب بنعم، فما هي العلامات الدالة على ذلك؟

هل تم استرجاع التوازن الذي كان البطل يعيشه في بداية الفيلم؟ هل حاولت استخدام نظام تذكير بين الفصل الأول والفصل الثالث؟

أسئلة حول مشاهد الفيلم

هل يمكن اختصار كل مشهد بجملة بسيطة ومحددة تتضمن الفعل في هذا المشهد ووظيفته وأهميته بالنسبة إلى القصة؟ هل يتضمن هذا المشهد بنية بطل/هدف محلي/عقبة محلية؟

تحقق من أهمية كل مشهد كتبته واسأل نفسك لماذا كتبته ووضعته في هذا الموضع.
أليس هذا المشهد تكراراً لمشاهد أخرى؟ ألا يفرط في إعطاء المعلومات أو أنه، على العكس من ذلك، يقدم معلومات أقل مما ينبغي؟

هل يظهر بطل الفيلم في عدد كاف من المشاهد؟

هل تحس بتقدم الحبكة من مشهد إلى آخر؟

هل هنالك تناوب جيد بين المشاهد السريعة والمشاهد البطيئة (دون أن يحدث ذلك بانتظام)؟

هل تولد قراءة السيناريو الإحساس بتصاعد في العقبات وفي الفعل بشكل عام؟

ينصح أحياناً بوضع مخطط يرمز إلى العقبات المختلفة بهدف التحقق من حسن تطورها المنطقي، لاسيما وأن الذروة هي أكثر العقبات التي يواجهها بطل الفيلم قوة.

أسئلة حول بطل الفيلم

هل يتمتع بطل الفيلم بالأبعاد التي تجعله مثيراً للاهتمام؟

هل تم توصيفه بشكل يجعله فريداً؟ هل يتم توصيفه من خلال أفعال ومواقف صراعية تسمح لنا بفهم خصائصه النفسية؟

إذا وجدت أن توصيف البطل يعتمد على الحوار بصورة مفرطة، أعد كتابة المشاهد وتعمق في الشخصيات فهذه هي وظيفة الفصل الأول. استعن بالشخصيات الثانوية التي تعدُّ وسيلة جيدة لتوصيف الأبطال.

هل البطل عالمي بشكل يكفي لكي يتماهى معه متفرجون من كل بلاد العالم؟

هل هو شخصية جديرة أن يتماهى معها المتفرج؟

يصنع كاتب السيناريو أحياناً، عن غير قصد، بطلاً مضاداً أكثر إثارة للاهتمام من البطل الأمر الذي قد يربك المتفرج. عليك الانتباه إلى هذه الناحية عند كتابة السيناريو.

هل تستدعي شخصية البطل التعاطف معها؟ ولماذا؟

هل في شخصية البطل عيوب كفيلة بتحقيق التوازن مع خصائصها «البطولية»؟

هل هدفه واضح وثابت حتى ولو تم تقطيعه خلال الفيلم إلى أهداف محلية؟

يجب أن يتعلق المتفرج بهذا الهدف الذي يمثل شريان القصة والعمود الفقري للسيناريو.

هل دوافع البطل قوية بما يكفي؟ هل لديه سببان قويان على الأقل لفعل ما يفعل؟ هل أنت قادر على تحديد التحدي الذي يواجهه البطل في سبيل تحقيق هدفه؟

يعتمد السؤال، هنا أيضاً، على درجة تعاطف المتفرج مع بطل الفيلم، وبالتالي مع قصة الفيلم. إذ تساءل المتفرج في لحظة معينة من الفيلم عما يدفع البطل إلى بلوغ هدفه، فهذا دليل على وجود نقص ما. وقد يكون من الضروري، حينذاك، إضافة مشهد يمكننا أن ندعوه "نقطة اللا عودة" حيث يجد بطل الفيلم نفسه في مواجهة خيار يبرر بصورة قطعية واقع أنه يجب أن يبلغ هدفه بحيث يتبدد أي شك قد يساور المتفرج.

هل يعيش بطل الفيلم من الصراعات ما يكفي لجعله شخصية تستحوذ على الاهتمام؟

هل لدى بطل الفيلم إعاقات تجعله غير واثق من تحقيق هدفه وتساهم بالتالي في جعل المتفرج يتعاطف معه؟

هل تطور البطل على مدار القصة؟ أم إنه استمر على ما كان عليه في بداية الفيلم؟

وإذا كان بطلك قد تطور، فهل كتبت مشاهد تبرز هذا التحول؟

غالباً ما يتم ذلك باستخدام نظام تذكير يربط بداية الفيلم بنهايته.

أسئلة حول الشخصيات الأخرى

ما فائدة هذه الشخصية أو تلك وما هي بالضبط وظيفتها في القصة؟ هل تلعب دور المساعد أم دور المعلم أم دور كاتم الأسرار أم دور البطل المضاد؟ أم هي كل ذلك معاً؟ أم إن وظيفتها الوحيدة تقديم معلومات معينة للمتفرج؟

ما الذي يمكن أن يحدث إذا ألغيت هذه الشخصية؟ هل يمكن للقصة أن تستمر دونها؟ وإذا كان الجواب بنعم، فهل يجدر بك إلغاؤها؟

هل تم تقديم هذه الشخصية وتوصيفها منذ ظهورها الأول؟

هل تعيش الشخصية صراعاً؟ هل لديها حبكة خاصة بها؟ هل تتطور نفسياً في كل الأحوال؟

ما الذي يميز هذه الشخصية عما سواها، وما الذي تتفرد به؟
هل لهذه الشخصية هدف في القصة؟
ما هي العواطف والانفعالات التي تثيرها هذه الشخصية في نفس المتفرج؟ هل هي موجودة لتلطيف الأجواء ولإلقاء الطرف وإضفاء لمسة من المرح على الفيلم؟
ألا يمكن دمج هذه الشخصية مع شخصية أخرى بهدف خلق شخصية واحدة أكثر تعقيداً تحمل صفات أكثر ثراء وأشد تناقضاً؟
ألا يتضمن الفيلم، على وجه العموم، عدداً أكبر مما ينبغي من الشخصيات الثانوية؟

أسئلة ينبغي طرحها قبل كتابة مشهد

العموميات

أين نحن؟
هل المكان الذي تم اختياره هو الأنسب للمشهد؟
حاول أن تكتب المشهد مرة أخرى مع اختيار مكان آخر وراقب ما يحدث. عليك أن لا تنسى أن أحد أكثر المشاهد شهرة في تاريخ السينما، مشهد حقل الذرة في فيلم "North By Northwest"، كان من بنات أفكار ألفرد هتشكوك الذي كان فيلمه يتضمن الكثير من مشاهد التشويق التي تجري في الليل في شارع سيء الإنارة يسير فيه هر أسود ويجول القاتل في جنباته. وهكذا طلب هتشكوك من كاتب السيناريو أن يكتب مشهد تشويق كبير يعاكس هذا القالب.
وإذا كان لمكان المشهد أهمية، فكيف سيتعرف القارئ/ المتفرج على موقعه الجغرافي؟
إذا كان المكان جديداً، فهل اختياره مبرر؟
ما هو وقت حصول المشهد؟ وهل لهذا الأمر أهمية؟ وإذا كان الجواب بنعم، فكيف ستخبر المتفرج بهذه المعلومة؟

الشخصيات

من هي الشخصيات الحاضرة في المشهد؟
كيف سيتعرف القارئ/المتفرج على هوية كل من هذه الشخصيات؟ كيف ستقدمها له؟
ماذا الذي تفعله في المشهد؟

هل هي هامة وضرورية؟

ما هي العلاقات التي تشتغل بينها في المشهد؟

هل هذه العلاقات ناتجة عن صراع؟

هل هذه الشخصيات خلافية بما يكفي أو "مبهرة" بما يكفي كي تنال الاهتمام؟

وظيفة المشهد

ما الهدف من المشهد؟ هل يساهم في رفع مستوى الحركة أم في فرملته؟ هل يقوم بتوصيف بعض الشخصيات؟ هل يكشف عن معلومات جديدة؟ هل يخلق حبكة ثانوية؟ هل يطلق قصة حب بين شخصيتين؟

ما هي المعلومات الرئيسية التي يسوقها المشهد؟

ما الذي يرغب المشهد في إثباته؟

أسئلة وإجابات درامية

هل بني المشهد وفق نموذج «بطل/هدف محلي/عقبة محلية»؟

ما هي كل الأسئلة الدرامية التي يمكن أن يطرحها القارئ/المتفرج على نفسه أثناء المشهد؟

هل تصعد هذه الأسئلة منسوب التوتر والتشويق وتزيد إثارة القصة؟

هل تجد هذه الأسئلة الإجابات عنها في هذا المشهد أم في مشهد آخر؟

هل هذا المشهد ضروري للحبكة؟

ألا يتضمن هذا المشهد عدداً من الشخصيات أكثر مما ينبغي؟

أليس المشهد مفرط الطول؟ أم إنه مفرط القصر؟

هل المشهد محمل بحوارات أكثر مما يحتمل؟ أم إنه مفرط في صمته؟

هل مكانه مناسب في سياق الفيلم؟

يمكنك، كي تتحقق من ذلك، أن تستخدم جداراً تعلق عليه المشاهد واحداً تلو الآخر ثم تقوم بتغيير مواقع بعض المشاهد، أو حتى تلغيها، وتراقب ما يحصل... إن أفضل طريقة لمعرفة ما إذا كان مشهد ما يقوم بوظيفته هي أن تقوم بحذفه وتحدد المعلومات الهامة التي اختفت نتيجة ذلك.

قاموس المصطلحات

الفصل (Acte): جزء مكون للقصة. تتضمن السيناريوهات عادة ثلاثة فصول: التقديم (أو العرض التمهيدي)، التطوير، حل العقدة.

الفعل (Action): هو كل ما تفعله إحدى الشخصيات لبلوغ هدفها.

الاقتباس (Adaptation): وهو فعل تحويل كتاب (رواية،...) إلى رواية سينمائية، سيناريو.

البطل المضاد (Antagoniste): هو منافس بطل القصة والشخصية التي يتعارض هدفها مع هدف البطل.

الغاية (But): ما ترغب فيه الشخصية، وما يدفعها إلى التصرف.

التوصيف (Caractérisation): هو فن خلق الشخصيات وإبراز سماتها العميقة من خلال الرواية الفيلمية.

الذروة (Climax): عقدة درامية يختتم بها الفصل الثاني وهي اللحظة من الفيلم التي يصل الصراع فيها إلى ذروته.

الصراع (Conflit): هو جوهر الدراما. والصراع هو الموقف الناتج عن المواجهة بين الهدف والعقبة.

الاستمرارية الحوارية (Continuité Dialoguée): الخطوة الأخيرة من خطوات كتابة السيناريو.

الانقلاب المسرحي (Coup De Théâtre): حدث يباغت المتفرج ويزعزعه.

المنحنى الدرامي للشخصية (Courbe Dramatique Du Personnage): المسار الذي تتبعه الشخصية في تطورها خلال الفيلم والتغيرات التي تطرأ عليها وعلى حياتها.

التصعيد (Crescendo): استخدام بنية تتصاعد فيها العقبات والتوترات من مشهد إلى آخر.

الأزمة (Crise): هي اللحظة التي يبدو البطل فيها فاقداً كل أمل بتحقيق هدفه.

التقطيع التقني (Découpage Technique): هو تقطيع السيناريو إلى لقطات وهي خطوة ضرورية من ضمن استعدادات المخرج للتصوير.

حل العقدة (Dénouement): وهو الفعل الأخير في القصة ويظهر نتائج الذروة على الشخصيات.

أرشفة السيناريو (Déposer Un Scenario): تسجيل العمل لدى مؤسسة ذات مصداقية من أجل إثبات ملكيته في حال نشوء نزاع.

ديوس إكس ماكينا (Deus Ex Machina): حل أشبه ما يكون بالمعجزة يبرز فجأة دون أية مقدمات ويحل المشاكل التي تواجهها شخصية.

التطوير (Développement): الفصل الثاني في السيناريو وهو يظهر المسار الذي يتخذه بطل الفيلم من أجل بلوغ هدفه.

الحوار (Dialogue): هو كل ما تقوله الشخصيات في المشهد.

التعليمات (Didascalie): نص يصاحب الحوار ويصف الأفعال والديكورات والأزياء...

فن الدراما (Dramaturgie): التمثيل الصوتي والبصري للأفعال وفن كتابة فيلم أو مسرحية.

العنصر القادح (Élément Déclencheur): حدث يقود البطل إلى العقدة الدرامية الرئيسية الأولى، أي باتجاه هدفه.

الإضمار (Ellipse): هو الأجزاء من القصة التي تم إغفالها في السرد الفيلمي وهو كل ما يحدث بين مشهدين دون أن يظهر على الشاشة.

التحدي (Enjeu): كل ما يمكن أن يكسبه بطل الفيلم أو يخسره نتيجة للجواب الدرامي.

التطور (Évolution): التطور المنطقي بين أجزاء العمل.

العرض التمهيدي (Exposition): الجزء الأول من السيناريو وتقدم فيه الشخصيات وبيئاتها.

المسار الزائف (Fausse Piste): تضليل المتفرج من أجل مفاجأته بصورة أفضل فيما بعد.

الأدب القصصي (Fiction): قصة يؤلف كاتبها كل جزء فيها.

الفلاش باك (Flash-Back): العودة إلى الماضي في القصة.

العرض المسبق (Flash-Forward): قفزة إلى المستقبل تقطع مسار القصة في الحاضر.

النوع (Genre): نوع الفيلم (كوميدي، تشويق، ...).

التماهي (Identification): عملية تسمح للجمهور بإبداء التعاطف مع البطل.

المعلومة (Information): عنصر يجب أن يعرفه المتفرج كي يفهم أحد أوجه القصة.

الوسيلة (Moyen): كل ما تستخدمه الشخصية للوصول إلى هدفها.

اللغز (Mystère): موقف يعرف المتفرج فيه أنه يجهل عنصراً هاماً.

العقدة الدرامية (Nœud Dramatique): حدث هام (أو معلومة هامة) يؤثر على البطل أو على مسار القصة.

بيان النوايا (Note D'Intention): رسالة مفتوحة يدافع فيها الكاتب عن مشروعه وعن قصته وتصاحب كل ما يتم إرساله إلى المخرج أو إلى المنتج.

الهدف (Objectif): الهدف الذي يسعى بطل الفيلم لتحقيقه بكل ما يملك وهو يمثل قلب القصة.

الهدف المحلي (Objectif Local): هدف قصير الأمد لا يخص إلا جزءاً من القصة (مشهد مثلاً).

العقبة (Obstacle): كل حدث أو عنصر يعوق مسيرة البطل ويمنعه من تحقيق هدفه.

العقبة الخارجية (Obstacle Externe): عقبة يسببها العالم الخارجي.

العقبة الداخلية (Obstacle Interne): عقبة تخلقها الشخصية نفسها، عن وعي أو عن غير وعي، ويمكن أن تكون من سمات هذه الشخصية كالرهاب مثلاً.

الشخصية (Personnage): إنسان خيالي أو مخلوق غير بشري ولكنه يتمتع بخصال بشرية.

فكرة الفيلم (Pitch): المقولة الأساسية للفيلم وتقتصر على جملة واحدة جذابة.

الاستعداد/النتيجة (Préparation/Paiement): عملية تقوم على الإعلاء من شأن قيمة أو التشديد على عنصر (الاستعداد) سيكون له شأن فيما بعد (النتيجة).

البطل (Protagoniste): الشخصية الرئيسية، أو بطل القصة، وهو الشخصية التي سوف تعيش أكبر قدر من الصراعات خلال القصة.

السؤال الدرامي (Question Dramatique): سؤال تطرحه العقدة الدرامية الرئيسية الأولى ويكمن في أساس الفيلم: هل سينجح البطل في بلوغ هدفه؟

المسعى (Quête): "درب الجلجلة" الذي سوف يسلكه البطل لتحقيق هدفه.

القص (Récit):تحويل القصة إلى فيلم عن طريق إعادة تركيبها (أي باستخدام الإضمار وتغيير التسلسل الزمني للقصة الأصلية).

النسخة الجديدة (Remake): صنع نسخة جديدة من فيلم قديم.

الإجابة الدرامية (Réponse Dramatique): وهي الإجابة عن السؤال الدرامي الذي يطرحه الفيلم.

السيناريو (Scénario): طريقة في القص مصممة كي تصبح فيلماً وتقوم على بناء كل ما سوف يظهر على الشاشة.

طبيب السيناريو (Script Doctor): شخص متخصص يستدعيه المنتج كي يكتشف مشاكل السيناريو ويساعد على إصلاحها.

المتتالية (Séquence): قسم من السيناريو يمثل وحدة في المكان والزمن والفعل.

السلسلة (Série): عمل قصصي مقسم إلى حلقات.

الحبكة الفرعية (Sous-intrigue): حبكة ثانوية لها بطل وهدف وعقبات وتتقاطع مع الحبكة الرئيسية باستمرار على مدى الفيلم ولكن حلها مستقل. تهدف الحبكة الفرعية إلى إبراز جانب من القصة لم تسلط الحبكة الرئيسية الضوء عليه.

المخطط التفصيلي (Séquencier): التخطيط لعمل درامي وهو خطوة سابقة لكتابة الاستمرارية الحوارية.

السيناريو المصور (Storyboard): تقطيع تقني موضح بالأشكال.

المفاجأة (Surprise): حدث أو معلومة لم يكن المتفرج ينتظرها.

التشويق (Suspense): القلق الذي يصيب المتفرج بسبب غموض الإجابة الدرامية.

الملخص (Synopsis): موجز عن سيناريو الفيلم.

التيمة (Thème): الموضوع العام الذي تعالجه القصة والرسالة التي يريد الفيلم بثها.

المعالجة (Traitement): نص يلخص مشاهد الفيلم واحداً تلو الآخر وبالترتيب وهو يصف كل الأفعال في الفيلم ويتبع أثر القصة خطوة فخطوة. وهي شكل من أشكال السيناريو ولكن دون حوار. وهو الخطة الأخيرة قبل كتابة الاستمرارية الحوارية.

الحالة الطارئة (Urgence): إجراء يخلقه اقتران التشويق وعدم كفاية الوقت في حبكة معطاة.

الإصدار (Version): نسخة جديدة من السيناريو بعد إدخال تعديلات عليه.

الصوت الخارجي (Voix Off): حوار تنطق به شخصية لا تظهر على الشاشة. يكون الصوت الخارجي في بعض الأحيان التعبير الصوتي عن أفكار الشخصية كما يمكن أن يكون صوت الراوي الذي لا يظهر على الشاشة أبداً.

ثبت الأفلام

ألكسندر نيفسكي، إخراج سيرغي إيزنشتين، سيناريو سيرغي إيزنشن وبيوتر بافلينكو، ١٩٣٨، الاتحاد السوفياتي.

21 Grams، إخراج أليخاندرو غونااليس إيناريتو، سيناريو غويليرمو أرياغا، ٢٠٠٣، الولايات المتحدة.

48Hrs، إخراج والتر هيل، سيناريو روجر سبوتيسوود، والتر هيل، لاري غروس وستيفن إ. سوزا، ١٩٨٢، الولايات المتحدة.

À Bout De Souffle، إخراج جان لوك غودار، سيناريو جان لوك غودار، ١٩٦٠، فرنسا.

A Clockwork Orange، إخراج ستانلي كيوبريك، سيناريو ستانلي كيوبريك، ١٩٧٢، بريطانيا.

A Fish Called Wanda، إخراج تشارلز كريتشتون، سيناريو تشارلز كريتشتون وجون كليز، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

A League Of Their Own، إخراج بيني مارشال، سيناريو لويل غانز وبابالو مانديل، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

A Woman Under The Influence، إخراج جون كاسافيتيس، سيناريو جون كاسافيتيس، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

After Hours، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو جوزيف مينيون، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

Alien، إخراج ريدلي سكوت، سيناريو دان أوبانون ووالتر هيل، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Alien 3، إخراج ديفيد فينتشر، سيناريو ديفيد غيلر ووالتر هيل ولاري فيرغسون، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Alive، إخراج فرانك مارشال، سيناريو جون باتريك شانلي عن كتاب لبيرس بول ريد، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

All That Jazz، إخراج بوب فوس، سيناريو روبرت ألن آرثر و وبوب فوس، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Amadeus، إخراج ميلوس فورمان، سيناريو بيتر شافر، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

American Beauty، إخراج سام مينديس، سيناريو ألن بول، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

American Gangster، إخراج ريدلي سكوت، سيناريو ستيفن زيليان، ٢٠٠٧، الولايات المتحدة.

American Graffiti، إخراج جورج لوكاس، سيناريو جورج لوكاس، غلوريا كاتز، ويليام هويك، ١٩٧٣، الولايات المتحدة.

Amores Perros، إخراج أليخاندرو غوناليس إيناريتو، سيناريو غويليرمو أرياغا، ٢٠٠٠، المكسيك.

Annie Hall، إخراج وودي ألن، سيناريو مارشال بريكمان وودي ألن، ١٩٧٧، الولايات المتحدة.

À Nos Amours، إخراج موريس بيالا، سيناريو أرليت لانغمان وموريس بيالا، ١٩٨٣، فرنسا.

A Perfect World، إخراج كلينت إيستوود، سيناريو جون لي هانكوك، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

A River Runs Through It، إخراج روبرت ردفورد، سيناريو ريتشارد فرايدنبرغ، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Apocalypse Now، إخراج فرنسيس فورد كوبولا، سيناريو جون ميليوس وفرنسيس فورد كوبولا، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Armageddon، إخراج مايكل باي، سيناريو جوناثان هينسليه وج.ج. أبرامز، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

Ascenseur Pour L'Echafaud، إخراج لوي مال، سيناريو لوي مال وروجيه نيميه، ١٩٥٨، فرنسا.

Auf Der Anderen Seite، إخراج فاتح أكين، سيناريو فاتح أكين، ٢٠٠٧، ألمانيا.

Babel، إخراج أليخاندرو غوناليس إيناريتو، سيناريو غويليرمو أرياغا، ٢٠٠٦، المكسيك/الولايات المتحدة.

Back To The Future، إخراج روبرت زيميكيس، سيناريو روبرت زيميكيس وبوب غايل، ١٩٨٥، الولايات المتحدة.

Bad Boys، إخراج مايكل باي، سيناريو مايكل باري، جيم مولهولاند ودوغ ريتشاردسون، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Bad Lieutenant، إخراج آبل فيرارا، سيناريو آبل فيرارا وزويه لوند، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Badlands، إخراج تيرانس ماليك، سيناريو تيرانس ماليك، ١٩٧٣، الولايات المتحدة.

Bambi، إخراج ديفيد د. هاند، سيناريو بيرس بيرس، ١٩٤٢، الولايات المتحدة.

Bananas، إخراج وودي ألن، سيناريو وودي ألن وميكي روز، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Barry Lyndon، إخراج ستانلي كيوبريك، سيناريو ستانلي كيوبريك، ١٩٧٥، الولايات المتحدة.

Batman، إخراج تيم بورتون، سيناريو وارن سكارين وسام هام، عن كتاب لبوب لاين، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Batman Returns، إخراج تيم بورتون، سيناريو سام هام ودانيال ووترز، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Be Happy، إخراج مايك ليه، سيناريو مايك ليه، ٢٠٠٨، بريطانيا.

Benji، إخراج جو كامب، سيناريو جو كامب، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

Bernie، إخراج ألبير دوبونيل، سيناريو ألبير دوبونيل وجيل لوران، ١٩٩٦، فرنسا.

Billy Elliot، إخراج ستيفن دالدري، سيناريو لي هول، ٢٠٠٠، بريطانيا.

Blade Runner، إخراج ريدلي سكوت، سيناريو ديفيد ويب بيبولز، هامبتون فرانتشر ورونالد كيبي، ١٩٨٢، الولايات المتحدة.

Blazing Suddles، إخراج ميل بروكس، سيناريو ميل بروكس، نورمان ستاينبرغ، أندرو برغمان، ريتشارد برايور وآل أوغر، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

Blind Date، إخراج بلايك إدواردز، سيناريو دايل لاونر، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Blink، إخرلج مايكل أبتد، سيناريو دانا ستيفنز، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Bloody Sunday، إخراج بول غرينغراس، سيناريو بول غرينغراس، ٢٠٠٢، إيرلندا/بريطانيا.

Blow Out، إخراج برايان ديبالما، سيناريو برايان ديبالما وبيل ميس جونيور، ١٩٨١، الولايات المتحدة.

Born On The Fourth Of July، إخراج أوليفر ستون، سيناريو أوليفر ستون ورون كوفيك، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Blue Velvet، إخراج ديفيد لينش، سيناريو ديفيد لينش، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Bonnie And Clyde، إخراج آرثر بن، سيناريو روبن بنتون وديفيد نيومان، ١٩٦٧، الولايات المتحدة.

Boudu Sauvé Des Eaux، إخراج جان رونوار، سيناريو جان رونوار وألبير فالانتان، ١٩٣٢، فرنسا.

Boys Don’t Cry، إخراج كيمبرلي بيرس، سيناريو كيمبرلي بيرس وأندي بيينن، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

Breaveheart، إخراج ميل غيبسون، سيناريو راندال والاس، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Bread And Roses، إخراج كين لوتش، سيناريو بول لافيرتي، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Breaking The Waves، إخراج لارس فون ترايار، سيناريو لارس فون ترايار وبيتر أسموسن، ١٩٩٦، الدانمرك.

Bridget Jones's Diary، إخراج شارون مغواير، سيناريو هيلين فيلدينغ، أندرو دايفيز وريتشارد كورتيس، ٢٠٠١، الولايات المتحدة.

Bringing Up Baby، إخراج هوارد هاوكس، سيناريو دادلي نيكولز وهاغار وايلد، ١٩٣٨، الولايات المتحدة.

Brokeback Mountain، إخراج أنغ لي، سيناريو لاري ماكمورتري وديانا أوسانا عن كتاب آني برولكس، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

Buffet Froid، إخراج برتران بليه، سيناريو برتران بليه، ١٩٧٩، فرنسا.

Butch Cassidy And The Sundance Kid، إخراج جورج روي هيل، سيناريو ويليام غولدمان وجورج روي هيل، ١٩٦٩، الولايات المتحدة.

C'era una volta in America، إخراج سيرجيو ليوني، سيناريو ليوناردو بينيفينوتي، بيير ودي برناردي، إنريكو ميديولي، فرانكو أركالي، فرانكو فيريني وسيرجيو ليوني، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

C'Era Una Volta Il West، إخراج سيرجيو ليوني، سيناريو داريو أرجنتو، برناردو برتولوتشي وسيرجيو ليوني، ١٩٦٨، إيطاليا.

C.R.A.Z.Y. ، إخراج جان مارك فالي، سيناريو فرانسوا بولاي وجان مارك فالي، ٢٠٠٥، كندا.

Carlito's Way، إخراج بريان ديبالما، سيناريو ديفيد كوب، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Carrie، إخراج برايان ديبالما، سيناريو لورنس د. كوهين، ١٩٧٧، الولايات المتحدة.

Casino، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو مارتن سكورسيزي ونيكولاس بيليجي، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Casino Royale، إخراج مارتن كامبل، سيناريو نيل بورفيس، روبرت وايد وبول هاغيس، ٢٠٠٦، الولايات المتحدة.

Cast Away، إخراج روبرت زيميكيس، سيناريو برويلز جونيور، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Catch Me If You Can، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو جيف ناثانسون، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

César Et Rosalie، إخراج كلود سوتيه، سيناريو جان لو دابادي وكلود سوتيه، ١٩٧٢، فرنسا.

Chacun Cherche Son Chat، إخراج سيدريك كلابيش، سيناريو سيدريك كلابيش، ١٩٩٦، فرنسا.

Chinatown، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو روبرت تاون، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

Chorus Line، إخراج ريتشارد أتنبورو، سيناريو نيكولاس دانتي وجيمس كيركوود جونيور، ١٩٨٥، الولايات المتحدة.

Cible Emouvante، إخراج بيير سالفادوري، سيناريو بيير سالفادوري، ١٩٩٣، فرنسا.

Cinderella، إخراج والت ديزني، سيناريو ويليام بيد، إيردمان بينر، ونستون هيبلر، هومر برايتمان، هاري ريفز، كينيث أندرسون وجو رينالدي، عن أعمال تشارلز بيرو والإخوة غريم، ١٩٥٠، الولايات المتحدة.

Citizen Kane، إخراج أورسون ويلز، سيناريو هيرمان ج. مانكيفيتش وأورسون ويلز، ١٩٤١، الولايات المتحدة.

Coup De Torchon، إخراج برتران تافرنييه، سيناريو جان أورانش وبرتران تافرنييه، ١٩٨١، فرنسا.

Crossing Guard، إخراج سين بين، سيناريو سين بين، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Cyrano De Bergerac، إخراج جان بول رابنو، سيناريو جان كلود كاربيير وجان بول رابنو، ١٩٩٠، فرنسا.

City Lights، إخراج تشارلي تشابلن، سيناريو تشارلي تشابلن، ١٩٣١، الولايات المتحدة.

Dangerous Liaisons، إخراج ستيفن فريرز، سيناريو كريستوفر هامبتون، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Dans La Ville Blanc، إخراج ألان تانر، سيناريو ألان تانر، ٢٠٠٣، سويسرا/البرتغال.

Daredevil، إخراج مارك ستيفن جونسون، سيناريو مارك ستيفن جونسون، ٢٠٠٣، الولايات المتحدة.

Das Leben Der Anderen، إخراج فلوريان هنكل فون دونرسمارك، سيناريو فلوريان هنكل دونرسمارك، ٢٠٠٦، ألمانيا.

Dead Poets Society، إخراج بيتر وير، سيناريو توم شولمان، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Dead Ringers، إخراج ديفيد كروننبرغ، سيناريو ديفيد كروننبرغ ونورمان سنايدر، ١٩٨٨، كندا.

Dead Zone، إخراج ديفيد كروننبرغ، سيناريو جيفري بوم، ١٩٨٣، الولايات المتحدة.

Deliverance، إخراج جون بورمان، سيناريو جيمس ديكي، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

Det Sjunde Inseglet، إخراج إنغمار برغمان، سيناريو إنغمار برغمان، ١٩٥٧، السويد.

Death And The Maiden، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو رافاييل إيغليسياس وأرييل دورفمان، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Didier، إخراج ألان شابا، سيناريو ألان شابا، ١٩٩٧، فرنسا.

Die Hard، إخراج جون ماكتييرنان، سيناريو ستيفن إ. ديسوزا وجيب ستيوارت، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Dieu Seul Me Voit، إخراج برونو بوداليديس، سيناريو برونو بوداليديس ودينيس بوداليديس،

Dirty Dancing، إخراج إميل أردولينو، سيناريو إليانور برغستين، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Dodgeball، إخراج راوسون مارشال ثوربر، سيناريو راوسون مارشال ثوربر، ٢٠٠٤، الولايات المتحدة.

Dog Day Afternoon، إخراج سيدني لوميت، سيناريو فرانك بييرسون، ١٩٧٥، الولايات المتحدة.

Duel، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو ريتشارد ماتيسون، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

E.T. the Extra-Terrestrial، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو ميليسا ماتيسون، ١٩٨٢، الولايات المتحدة.

Ed Wood، إخراج تيم بورتون، سيناريو لاري كارازيفسكي وسكوت ألكسندر، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Efter Repetitionen، إخراج إنغمار برغمان، سيناريو إنغمار برغمان، ١٩٨٤، السويد.

El Laberinto Del Fauno، إخراج غويليرمو ديل تورو، سيناريو غويليرمو ديل تورو، ٢٠٠٦، إسبانيا.

Elephant Man، إخراج ديفيد لينش، سيناريو إيريك برغن، كريستوفر ديفور، وديفيد لينش عن كتب لفريديريك Erin Brockovich، إخراج ستيفن سودربرغ، سيناريو سوزانا غرانت، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Escape From Alcatraz، إخراج دون سيغل، سيناريو ريتشارد تاغل، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Eve، إخراج جوزيف ل. مانكييفيتش، سيناريو جوزيف ل. مانكييفيتش، ١٩٥٠، الولايات المتحدة.

Everything You Always Wanted to Know About Sex But Were Afraid to Ask، إخراج وودي ألن، سيناريو وودي ألن، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

Excalibur، إخراج جون بورمان، سيناريو توماس مالوري وجون بورمان، ١٩٨١، الولايات المتحدة.

ريفيس وآشلي مونتاغيو، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

Face Off، إخراج جون وو، سيناريو مايك ويرب ومايكل كوليري، ١٩٩٧، الولايات المتحدة.

Fame، إخراج ألن باركر، سيناريو كريستوفر غور، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

Fantastic Four، إخراج تيم ستوري، سيناريو مايكل فرانس ومارك فروست، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

Far From Heaven، إخراج تود هاينز، سيناريو تود هاينز، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

Fargo، إخراج جويل كوين، سيناريو جويل وإيثان كوين، ١٩٩٦، الولايات المتحدة.

Fatal Attraction، إخراج أدريان لاين، سيناريو جيمس ديردن ونيكولاس ماير، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Festen، إخراج توماس فينتبنرغ، سيناريو توماس فينتنبرغ وموجنز روكوف، ١٩٩٨، الدانمرك.

Finding Nemo، إخراج أندرو ستانتون ولي أونكريتش، سيناريو أندرو ستانتون، ٢٠٠٣، الولايات المتحدة.

Fitzcarraldo، إخراج فرنر هرتزوغ، سيناريو فرنر هرتزوغ، ١٩٨٢، ألمانيا.

Five easy Pieces، إخراج بوب رافلسون، سيناريو بوب رافلسون وكارول إيستمان، ١٩٧٠، الولايات المتحدة.

Forrest Gump، إخراج روبرت زيميكيس، سيناريو إيريك روث، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Four Weddings And A Funeral، إخراج مايك نيويل، سيناريو ريتشارد كورتيس، ١٩٩٤، بريطانيا.

Frankenstein، إخراج جيمس وايل، سيناريو غاريت فورت، روبرت فلوري وفرنسيس إدوارد فاراغو، ١٩٣١، الولايات المتحدة.

Frantic، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو رومان بولانسكي وجيرار براش، ١٩٨٨، الولايات المتحدة/فرنسا.

Freaks، إخراج تود براونينغ، سيناريو تود براونينغ، ١٩٣٢، الولايات المتحدة.

French Connection، إخراج ويليام فريدكين، سيناريو إرنست تايديمان، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Full Metal Jaket، إخراج ستانلي كيوبريك، سيناريو ستانلي كيوبريك، مايكل هر وغوستاف هاسفورد، ١٩٨٧، الولايات المتحدة/بريطانيا.

Funny Games، إخراج مايكل هانكه، سيناريو مايكل هانكه، ١٩٩٧، النمسا.

Ghost، إخراج جيري زوكر، سيناريو بروس جويل روبن، ١٩٩٠، الولايات المتحدة.

Gloria، إخراج جون كاسافيتيس، سيناريو جون كاسافيتيس، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

Gone With The Wind، إخراج فيكتور فليمينغ، سيناريو سيدني هوارد، ١٩٣٩، الولايات المتحدة.

Good Morning Vietnam، إخراج باري ليفينسون، سيناريو ميتش ماركوفيتز، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Goodfellas، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو نيكولاس بيليدجي ومارتن سكورسيزي، ١٩٩٠، الولايات المتحدة.

Grease، إخراج راندال كلايزر، سيناريو جيم جاكوبز، وارن كايسي وألن كار، ١٩٧٨، الولايات المتحدة.

Greed، إخراج إيريك فون شترونهايم، سيناريو إيريك فون شترونهايم، جون ماتيس وفرانك نوريس، ١٩٢٤، الولايات المتحدة.

Gremlins، إخراج جو دانتي، سيناريو كريس كولومبوس، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

Groundhog Day، إخراج هارولد راميس، سيناريو هارولد راميس وداني روبين، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Harold And Maude، إخراج هال آشبي، سيناريو كولين هيغينز، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Harry, Un Ami Qui Vous Veut Du Bien، إخراج دومينيك مول، سيناريو دومينيك مول وجيل مارشان، ٢٠٠٠، فرنسا.

Haut Les Cœurs !، إخراج سولفيغ أنسباش وبيير إيروان غيوم، ١٩٩٩، فرنسا.

Heat، إخراج مايكل مان، سيناريو مايكل مان، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Heavenly Creatures، إخراج بيت جاكسون، سيناريو فرانسيس والش وبيتر جاكسون، ١٩٩٤، نيوزيلندا.

Hellboy، إخراج غيليرمو ديل تورو، سيناريو غيليرمو ديل تورو وبيتر بريغز، ٢٠٠٤، الولايات المتحدة.

History Of Violence، إخراج ديفيد كروننبرغ، سيناريو جون أولسون، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

Husbands، إخراج جون كاسافيتيس، سيناريو جون كاسافيتيس، ١٩٧٠، الولايات المتحدة.

I Soliti Ignoti، إخراج ماريو مونيتشيلي، سيناريو ماريو مونيتشيلي، أجينوري إنكروتشي، فوريو سكاربيلي، سوزو تشيتكي داميكو، ١٩٥٨، إيطاليا.

I Vitelloni، إخراج فيديريكو فيليني، سيناريو فيديريكو فيليني، توليو بينيلي وإينيو فلايانو، ١٩٥٣، إيطاليا.

Il Buono, Il Brutto, Il Cattivo، إخراج سيرجيو ليوني، سيناريو لوتشيا فينتشينزوني، سيرجيو ليوني، أجينوري إنكروتشي وفوريو سكاربيلي، ١٩٦٦، إيطاليا.

Il Caso Mattei، إخراج فرنشيسكو روزي، سيناريو تيتو دي ستيفانو، تونينو غويرا، نيريو مينوتزو وفرنشيسكو روزي، ١٩٧٢، إيطاليا.

Il Mio Nome E Nessuno، إخراج تونينو فاليري، سيناريو سرجيو ليوني وإرنستو غاستالدي، ١٩٧٣، إيطاليا/الولايات المتحدة/فرنسا/ألمانيا.

Imitation Of Life، إخراج دوغلاس سيرك، سيناريو إليانور غريفين وألن سكوت، ١٩٥٩، الولايات المتحدة.

In Her Shoes، إخراج كورتيس هانسون، سيناريو سوزانا غرانت، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

In The Mouth Of Madness، إخراج جون كاربنتر، سيناريو مايكل ديلوكا، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Independence Day، إخراج رولاند إيميريتش، سيناريو رولاند إيميريتش ودين ديفلين، ١٩٩٦، الولايات المتحدة.

Indiana Jones And The Raiders Of The Lost Ark، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو لورانس كاسدان، ١٩٨١، الولايات المتحدة.

Inspector Harry، إخراج دون سيغل، سيناريو هاري جوليان فينك، ر.م. فينك، دين رايزنر، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Into The Wild، إخراج سين بين، سيناريو سين بين، ٢٠٠٧، الولايات المتحدة.

Intolerance : Love's Struggle Throughout The Ages، إخراج ديفيد وارك غريفيث، سيناريو د.و. غريفيث، ١٩١٦، الولايات المتحدة.

Iron Man، إخراج جون فافرو، سيناريو ماثيو هولاواي، أرثر ماركوم، مارك فيرغوس وهاوك أوستباي، ٢٠٠٨، الولايات المتحدة.

It's A Wonderful Life، إخراج فرانك كابرا، سيناريو فرنسيس غودريتش، ألبرت هاكيت، فرانك كابرا وجو سويرلينغ عن كتاب فان دورن ستيرن، ١٩٤٧، الولايات المتحدة.

It's Not Just You, Murray (فيلم قصير)، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو مارديك مارتن ومارتن سكورسيزي، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Jackie Brown، إخراج كوينتن تارانتينو، سيناريو كوينتن تارانتينو، ١٩٩٧، الولايات المتحدة.

Jaws، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو بيتر بنتشلي وكارل غوتليب، ١٩٧٥، الولايات المتحدة.

Jeremiah Johnson، إخراج سيدني بولاك، سيناريو جون ميليوس وإدوارد أنهالت عن كتب لفارديس فيشر ورايموند ف. ثروب، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

Jeux Interdits، إخراج رينيه كليمان، سيناريو جان أورانش، بيير بوست ورينيه كليمان، عن كتاب لفرانسوا بوييه، ١٩٥٢، فرنسا.

JFK، إخراج أوليفر ستون، سيناريو أوليفر ستون وزاكاري سكلار، ١٩٩١، الولايات المتحدة.

Johnny Got His Gun، إخراج دالتون ترومبو، سيناريو دالتون ترومبو، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Jules Et Jim، إخراج فرانسوا تروفو، سيناريو فرانسوا تروفو وجان غرو، ١٩٦٢، فرنسا.

Kenny، إخراج كلود كانيون، سيناريو كلود كانيون، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Kill Bill، إخراج كوينتن تارانتينو، سيناريو كوينتن تارانتينو وأوما ثورمان، ٢٠٠٣، الولايات المتحدة.

King Kong، إخراج ميريان س. كوبر وإرنست ب. شودساك، سيناريو جيمس كريملان وروث روز، ١٩٣٣، الولايات المتحدة.

King Solomon's Mines، إخراج جون لي تومبسون، سيناريو جين كوينتانو وجيمس ر. سيلك، ١٩٨٥، الولايات المتحدة.

Kiss Me Deadly، إخراج روبرت ألدريتش، سيناريو أ. إ. بيزيريديس عن كتاب لميكي سبيلان، ١٩٥٥، الولايات المتحدة.

L'Adversaire، إخراج نيكول غارسيا، سيناريو فريديريك بيلييه-غارسيا، جاك فييشي ونيكول غارسيا، ٢٠٠٢، فرنسا.

L'Auberge Espagnole، إخراج سيدريك كلابيش، سيناريو سيدريك كلابيش، ٢٠٠٢، فرنسا.

L'Avventura، إخراج ميكيلانجيلو أنتونيوني، سيناريو ميكيلانجيلو أنتونيوني وإيليو بارتوليني وتونينو غويرا، ١٩٦٠، إيطاليا.

L'Éclipse، إخراج ميكيلانجيلو أنتونيوني، سيناريو ميكيلانجيلو أنتونيوني، تونينو غويرا، أوتييرو أوتييري، وإيليو بارتوليني، ١٩٦٢، إيطاليا/فرنسا.

L'Emmerdeur، إخراج إدوار مولينارو، سيناريو فرنسيس فيبر، ١٩٧٣، فرنسا/إيطاليا/.

L'Enfant Sauvage، إخراج فرانسوا تروفو، سيناريو فرانسوا تروفو، ١٩٧٠، فرنسا.

L'Enfer، إخراج كلود شابرول، سيناريو كلود شابرول، ١٩٩٤، فرنسا.

L'Été Meurtrier، إخراج جان بيكر، سيناريو جان بيكر وسيباستيان جابريسو، ١٩٨٣، فرنسا.

L'Horloger De Saint Paul، إخراج برتران تافيرنييه، سيناريو برتران تافيرنييه، جان أورانش وبيير بوست، ١٩٧٤، فرنسا.

La Belle Et La Bête، إخراج كان كوكتو، سيناريو جان كوكتو، ١٩٤٦، فرنسا.

La Cérémonie، إخراج كلود شابرول، سيناريو كلود شابرول وكارولين إلياشيف، ١٩٩٥، فرنسا.

La Chambre Des Officiers، إخراج فرانسوا دوبيرون، سيناريو فرانسوا دوبيرون، ٢٠٠١، فرنسا.

La Chèvre، إخراج فرنسيس فيبر، سيناريو فرنسيس فيبر، ١٩٨١، فرنسا.

La Demoiselle D'Honneur، إخراج كلود شابرول، سيناريو كلود شابرول وبيير لوتشيا، ٢٠٠٤، فرنسا.

La Grande Bouffe، إخراج ماركو فيريري، سيناريو ماركو فيريري، رافاييل أزكونا وفرنسيس بلانش، ١٩٧٣، فرنسا/إيطاليا.

La Grande Vadrouille، إخراج جيرار أوري، سيناريو جيرار أوري، دانييل تومبسون ومارسيل جوليان، ١٩٦٦، فرنسا.

La Gueule Ouverte، إخراج موريس بيالا، سيناريو موريس بيالا، ١٩٧٤، فرنسا.

La Nuit Américaine، إخراج فرانسوا تروفو، سيناريو فرانسوا تروفو، جان لوي ريشار وسوزان شيفمان، ١٩٧٣، فرنسا.

La Pianiste، إخراج مايكل هانكي، سيناريو مايكل هانكي، ٢٠٠١، فرنسا.

La Stanza Del Figlio، إخراج ناني موريتي، سيناريو ناني موريتي، ليندا فيري وهيدرون شليف، ٢٠٠١، إيطاليا.

La Vie Est Un Long Fleuve Tranquille، إخرج إيتيين شاتيلييه، سيناريو إيتيين شاتيلييه وفلورانس كانتان، ١٩٨٨، فرنسا.

Le Bal، إخراج إيتوري سكولا، سيناريو روجيرو ماكاري، جان كلود بانشونا، فوريو سكاربيلي وإيتوري سكولا، ١٩٨٣، إيطاليا، فرنسا.

Le Bonheur Est Dans Le Pré، إخراج إيتيين شاتيلييه، سيناريو فلورانس كانتان، ١٩٩٥، فرنسا.

Le Boucher، إخراج كلود شابرول، سيناريو كلود شابرول، ١٩٧٠، فرنسا.

Le Cercle Rouge، إخراج جان بيير ميلفيل، سيناريو جان بيير ميلفيل، ١٩٧٠، فرنسا.

Le Cinquième Élément، إخراج لوك بوسون، سيناريو لوك بوسون وروبير مارك كامين، ١٩٩٧، فرنسا.

Le Corniaud، إخراج جيرار أوري، سيناريو جيرار أوري، ١٩٦٥، فرنسا.

Le Couperet، إخراج كوستا غافراس، سيناريو كوستا غافراس وجان كلود غرومبرغ، ٢٠٠٥، فرنسا.

Le Fabuleux Destin D'Amélie Poulain، إخراج جان بيير جوني، سيناريو غيوم لوران وجان بيير جوني، ٢٠٠١، فرنسا.

Le Feu Follet، إخراج لوي مال، سيناريو لوي مال، ١٩٦٣، فرنسا.

Le Garçu، إخراج موريس بيالا، سيناريو سيلفي دانتون وموريس بيالا، ١٩٩٥، فرنسا.

Le Goût Des Autres، إخراج أنييس جاوي، سيناريو جان بيير باكري وأنييس جاوي، ٢٠٠٠، فرنسا.

Le Grand Bleu، إخراج لوك بوسون، سيناريو روبير غارلان، ماريلين غولدان، جاك مايول، مارك بيرييه ولوك بوسون، ١٩٨٨، فرنسا.

Le Jour Se Lève، إخراج مارسيل كارنيه، سيناريو جاك فيو، ١٩٣٩، فرنسا.

Le Locataire، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو جيرار براش، ١٩٧٦، فرنسا.

Le Mystère De La Chambre Jaune، إخراج برونو بوداليديس، سيناريو برونو بوداليديس، ٢٠٠٣، بلجيكا/فرنسا.

Le Petit Soldat، إخراج جان لوك غودار، سيناريو جان لوك غودار، ١٩٦٣، فرنسا.

Le Pianiste، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو رونالد هاروود، ٢٠٠٢، فرنسا/بولندا.

Le Salaire De La Peur، إخراج هنري جورج كلوزو، سيناريو هنري جورج كلوزو رينيه ويلر، ١٩٥٣، فرنسا/إيطاليا.

Le Sauvage، إخراج جان بول رابونو، سيناريو جان لو دابادي، إليزابيت رابونو وجان بول رابونو، ١٩٧٥، فرنسا.

Le Scaphandre Et Le Papillon، إخراج جوليان شنابيل، سيناريو رونالد هاروود، ٢٠٠٧، فرنسا.

Le Temps Qui Reste، إخراج فرانسوا أوزون، سيناريو فرانسوا أوزون، ٢٠٠٥، فرنسا.

Leaving Las Vegas، إخراج مايك فيغيس، سيناريو مايك فيغيس، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Les Apprentis، إخراج بيير سالفادوري، سيناريو بيير سالفادوري، فيليب هاريل، فرانك بوشار، نيكولا كوش ومارك سيريغاس، ١٩٩٥، فرنسا.

Les Aventures De Rabbi Jacob، إخراج جيرار أوري، سيناريو جيرار أوري، دانييل تومبسون ووجوزي أيزنبرغ، ١٩٧٣، فرنسا/إيطاليا.

Les Bronzés، إخراج باتريس لوكونت، سيناريو فرقة Le Splendid وباتريس لوكونت، ١٩٧٨، فرنسا.

Les Choses De La Vie، إخراج كلود سوتيه، سيناريو كلود سوتيه، جان لو دابادي وبول غيمار، ١٩٧٠، فرنسا.

Les Compères، إخراج فرنسيس فيبر، سيناريو فرنسيس فيبر، ١٩٨٣، فرنسا.

Les Destinées Sentimentales، إخراج أوليفييه اساياس، سيناريو أوليفييه أساياس وجاك فيشي، ٢٠٠٠، فرنسا.

Les Fugitifs، إخراج فرنسيس فيبر، سيناريو فرنسيس فيبر، ١٩٨٦، فرنسا.

Les Innocents، إخراج برناردو بيرتولوتشي، سيناريو جيلبير أدير، ٢٠٠٣، فرنسا/بريطانيا/أيطاليا.

Les Poupées Russes، إخراج سيدريك كلابيش، سيناريو سيدريك كلابيش، ٢٠٠٥، فرنسا.

Les Quatre Cents Coups، إخراج فرانسوا تروفو، سيناريو فرانسوا تروفو ومارسيل موسي، ١٩٥٩، فرنسا.

Les Ripoux، إخراج كلود زيدي، سيناريو ديدييه كامينكا وكلود زيدي، ١٩٨٤، فرنسا.

Les Roseaux Sauvages، إخراج أندريه تيشينيه، سيناريو أندريه تيشينيه، جيل توران وأوليفييه ماسار، ١٩٩٤، فرنسا.

Les Trois Frères، إخراج ديدييه بوردون وبرنارد كامبان، سيناريو ديدييه بوردون، برنار كامبان وميشيل لينغليني، ١٩٩٥، فرنسا.

Les Valseuses، إخراج برتران بلييه، سيناريو برتران بلييه، ١٩٧٤، فرنسا.

Ladybird، إخراج كين لوتش، سيناريو رونا مونرو، ١٩٩٤، بريطانيا.

Lantana، إخراج راي لورنس، سيناريو أندرو بوفيل، ٢٠٠١، أستراليا.

Larry Flint، إخراج ميلوس فورمان، سيناريو سكوت ألكسندر ولاري كارازيفسكي، ١٩٩٦، الولايات المتحدة.

Lethal Weapon، إخراج ريتشارد دونر، سيناريو شاين بلاك، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Liberty Heights، إخراج باري ليفنسون، سيناريو باري ليفنسون، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

Little Big Man، إخراج آرثر بن، سيناريو كالدر ويلينغهام، ١٩٧٠، الولايات المتحدة.

Little Miss Sunshine، إخراج جوناثان دايتون وفاليري فاريس، سيناريو مايكل أردنت، ٢٠٠٦، الولايات المتحدة.

Living in Oblivion، إخراج توم ديتشيلو، سيناريو توم ديتشيلو، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Lolita، إخراج ستانلي كيوبريك، سيناريو فلاديمير نابوكوف، ١٩٦٢، بريطانيا.

Lord Of The Flies، إخراج بيتر بروك، سيناريو بيتر بروك عن كتاب لويليام غولدينغ، ١٩٦٣، بريطانيا.

Lost In Translation، إخراج صوفيا كوبولا، سيناريو صوفيا كوبولا، ٢٠٠٣، الولايات المتحدة.

Loulou، إخراج موريس بيالا، سيناريو أرليت لانغمان وموريس بيالا، ١٩٨٠، فرنسا.

Love Actually، إخراج ريتشارد كورتيس، سيناريو ريتشارد كورتيس، ٢٠٠٣، بريطانيا.

Love Story، إخراج آرثر هيلر، سيناريو إيريك سيغل، ١٩٧٠، الولايات المتحدة.

Love Streams، إخراج جون كاسافيتيس، سيناريو جون كاسافيتيس، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

M – Eine Stadt Sucht Einen Mörder، إخراج فريتز لانغ، سيناريو فريتز لانغ، ثيا فون هاربو، بول فالكتبرغ، أدولف يانغ وكارل فوش، ١٩٣١، ألمانيا.

M.A.S.H.، إخراج روبرت ألتمان، سيناريو رينغ لاردنر جونيور، ١٩٧٠، الولايات المتحدة.

Ma Saison Préférée، إخراج أندريه تيشينيه، سيناريو باسكال بونيتزر وأندريه تيشينيه، ١٩٩٣، فرنسا.

Mad Dog And Glory، إخراج جون ماكماوتون، سيناريو ريتشارد برايس، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Mad Max، إخراج جورج ميلر، سيناريو جيمس ماكاوسلاند وجورج ميلر، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Magdalena Sisters، إخراج بيتر مولان، سيناريو بيتر مولان، ٢٠٠٣، بريطانيا.

Magnolia، إخراج بول توماس أندرسون، سيناريو بول توماس أندرسون، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

Manhattan، إخراج وودي ألن، سيناريو وودي ألن ومارشال بريكمان، ١٩٧٩، الولايات المتحدة.

Manhattan Murder Mystery، إخراج وودي ألن، سيناريو وودي ألن ومارشال بريكمان، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Manon Des Sources، إخراج كلود بيري، سيناريو كلود بيري وجيرار براش عن كتاب لمارسيل بانيول، ١٩٨٦، فرنسا.

Mar Adentro، إخراج أليخاندر أمينابار، سيناريو أليخاندرو أمينابار وماتيو جيل، ٢٠٠٤، إسبانيا.

Marathon Man، إخراج جون شليزينغر، سيناريو ويليام غولدمان، ١٩٧٦، الولايات المتحدة.

Matrix، إخراج أندي واشوفسكي، لاري واشوفسكي، سيناريو أندي ولاري واشوفسكي، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

Mean Streets، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو مارتن سكورسيزي ومارديك مارتن، ١٩٧٣، الولايات المتحدة.

Meet The Parents، إخراج جاي رونتش، سيناريو جاي رونتش، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Memento، إخراج كريستوفر نولان، سيناريو كريستوفر نولان وجوناثان نولان، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Men In Black، إخراج باري سوننفلد، سيناريو إيد سولومون، ١٩٩٧، الولايات المتحدة.

Merci la Vie، إخراج برتران بلييه، سيناريو برتران بلييه، ١٩٩٠، فرنسا.

Michael Clayton، إخراج توني غيلروي، سيناريو توني غيلروي، ٢٠٠٧، الولايات المتحدة.

Midnight Express، إخراج ألن باركر، سيناريو أوليفر ستون وويليام هوفر، ١٩٧٨، بريطانيا.

Million Dollar Baby، إخراج كلينت إيستوود، سيناريو بول هاغيز وف.إكس. تول، ٢٠٠٤، الولايات المتحدة.

Misery، إخراج روب راينر، سيناريو ويليام غولدمان، ١٩٩٠، الولايات المتحدة.

Mission: Impossible، إخراج برايان ديبالما، سيناريو ديفيد كوب وروبرت تاون، ١٩٩٦، الولايات المتحدة.

Monsieur Hire، إخراج باتريس لوكونت، سيناريو باتريس لوكونت وباتريك ديوولف، ١٩٨٩، فرنسا.

Mosquito Coast، إخراج بيتر وير، سيناريو بول ثيروكس وبول شرايدر، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

Mr. Smith Goes To Washington، إخراج فرانك كابرا، سيناريو سيدني بوتشمان، ١٩٣٩، الولايات المتحدة.

My Left Foot، إخراج جيم شيريدان، سيناريو شاين كوناوتون وجيم شيريدان، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Nattvardsgästerna، إخراج إنغمار برغمان، سيناريو إنغمار برغمان، ١٩٦١، السويد.

Natural Born Killers، إخراج أوليفر ستون، سيناريو أوليفر ستون، ريتشارد روتوفسكي، ديفيد فيلوز وكوينتن تارانتينو، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Nelly Et Monsieur Arnaud، إخراج كلود سوتيه، سيناريو جاك فيشي وكلود سوتيه، ١٩٩٥، فرنسا.

North By Northwest، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو إرنست ليمان، ١٩٥٩، الولايات المتحدة.

Notorious، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو بن هتشت، ١٩٤٦، الولايات المتحدة.

Nous Ne Vieillirons Pas Ensemble، إخراج موريس بيالا، سيناريو موريس بيالا، ١٩٧٢، فرنسا.

Ocean’s Eleven، إخراج ستيفن سودربرغ، سيناريو تيد غريفين، ٢٠٠١، الولايات المتحدة.

One Flew Over The Cuckoo's Nest، إخراج ميلوس فورمان، سيناريو بو غولدمان ولورانس هوبن، ١٩٧٥، الولايات المتحدة.

One Hundred And One Dalmatians، إخراج كلايد جيرونيمي، فولفغانغ ريثرمان وهاميلتون لوسك، سيناريو بيل بيت، ١٩٦١، الولايات المتحدة.

Othello، إخراج أورسون ويلز، سيناريو أورسون ويلز، ١٩٥٢، الولايات المتحدة.

Out Of Africa، إخراج سيدني بولاك، سيناريو كورت لودتكيه، ١٩٨٥، الولايات المتحدة.

Out Of Sight، إخراج ستيفن سودربرغ، سيناريو سكوت فرانك، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

Papillon، إخراج فرانكلين ج. شافنر، سيناريو دالتون ترومبو ولورنزو سمبل جونيور، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

Paris، إخراج سيدريك كلابيش، سيناريو سيدريك كلابيش، ٢٠٠٨، فرنسا.

Paris, Texas، إخراج فيم فندرز، سيناريو سام شيبرد ول.م. كيت كارسون، ١٩٨٤، فرنسا/ألمانيا.

Persona، إخراج إنغمار برغمان، سيناريو إنغمار برغمان، ١٩٦٦، السويد.

Philadelphia، إخراج جوناثان ديم، سيناريو رون نايسوانر، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Platoon، إخراج أوليفر ستون، سيناريو أوليفر ستون، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

Point Blank، إخراج جون بورمان، سيناريو ألكسندر جاكوبز، ١٩٦٧، الولايات المتحدة.

Préparez Vos Mouchoirs، إخراج برتران بلييه، سيناريو برتران بلييه، ١٩٧٨، فرنسا.

Pretty Woman، إخراج غاري مارشال، سيناريو ج. ف. لاوتون، ١٩٩٠، الولايات المتحدة.

Profumo Di Donna، إخراج دينو ريزي، سيناريو دينو ريزي وروجيرو ماكاري، ١٩٧٤، إيطاليا.

Psycho، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو جوزيف ستيفانو، ١٩٦٠، الولايات المتحدة.

Pulp Fiction، إخراج كوينتن تارانتينو، سيناريو كوينتن تارانتينو وروجر أفاري، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Punch-Drunk Love، إخراج بول توماس أندرسون، سيناريو بول توماس أندرسون، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

Raging Bull، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو بول شرايدر ومارديك مارتن، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

Rain man، إخراج باري ليفنسون، سيناريو رونالد باس وباري مورو، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Rambo III، إخراج بيتر مكدونالد، سيناريو ديفيد موريل سيلفستر ستالوني وشيلدون ليتيتش، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Ratatouille، إخراج براد بيرد، سيناريو براد بيرد ويان بينكافا، ٢٠٠٧، الولايات المتحدة.

Rear Window، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو جون مايكل هايز، ١٩٥٤، الولايات المتحدة.

Regarding Henry، إخراج مايك نيكولز، سيناريو ج.ج. أبرامز، ١٩٩١، الولايات المتحدة.

Repulsion، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو رومان بولانسكي، جيرار براش وديفيد ستون، ١٩٦٥، بريطانيا.

Requiem for A Dream، إخراج دارن أرونوفسكي، سيناريو هيوبرت سيلبي جونيور ودارن أرونوفسكي، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

Reservoir dogs، إخراج كوينتن تارانتينو، سيناريو كوينتن تارانتينو وروجر أفاري، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Ridicule، إخراج باتريس لوكونت، سيناريو ريمي واترهاوس، مايكل فيسلر وإيريك فيكو، ١٩٩٦، فرنسا.

Rire Et Châtiment، إخراج إيزابيل دوفال، سيناريو جان فرانسوا هالان، إيزابيل دوفال وأوليفييه داغ، ٢٠٠٣، فرنسا.

Romancing The Stone، إخراج روبرت زيميكسيس، سيناريو دايان توماس، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

Rocco E I Suoi Fratelli، إخراج لوكينو فيسكونتي، سيناريو لكوينو فيسكونتي وفاسكو براتوليني، ١٩٦٠، إيطاليا/فرنسا.

Roky، إخراج جون ج. أفيلدسون، سيناريو سيلفستر ستالوني، ١٩٧٦، الولايات المتحدة

Romeo + Juliet، إخراج باز لورمان، سيناريو باز لورمان وغريغ بيرس، عن مسرحية ويليام شكسبير، ١٩٩٦، الولايات المتحدة.

Rosemary's Baby، إخراج رومان بولانسكي، سيناريو رومان بولانسكي، ١٩٦٨، الولايات المتحدة.

Rosetta، إخراج جان بيير درادين ولوك درادين، سيناريو جان بيير داردين ولوك درارين، ١٩٩٩، بلجيكا/فرنسا.

Rush Hour، إخراج برت راتنر، سيناريو جيم كوف وروس لامانا، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

Scarecrow، إخراج جيري شاتزبرغ، سيناريو غاري مايكل وايت، ١٩٧٣، الولايات المتحدة.

Scarefaceـ، إخراج برايان ديبالما، سيناريو أوليفر ستون، ١٩٨٣، الولايات المتحدة.

Sea Of Love، إخراج هارولد وينتر، سيناريو ريتشارد برايس، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Secrets and Lies، إخراج مايك ليه، سيناريو مايك ليه، ١٩٩٦، بريطانيا.

Série Noire، إخراج آلان كورنو، سيناريو آلان كورنو وجورج بيريك، ١٩٧٩، فرنسا.

Serpico، إخراج سيدني لوميت، سيناريو سيدني لوميت، ١٩٧٣، الولايات المتحدة.

Seven، إخراج ديفيد فينتشر، سيناريو أندرو كيفن ووكر، ١٩٩٥،الولايات المتحدة.

Shichinin No Samurai، إخراج أكيرا كوروساوا، سيناريو أكيرا كوروساوا، شينوبو هاشيموتو وهيديو أوغوني، ١٩٥٤، اليابان.

Shining، إخراج ستانلي كيوبريك، سيناريو ستانلي كيوبريك ودايان جونسون، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

Short Cuts، إخراج وبرت ألتمان، سيناريو روبرت ألتمان عن كتاب لرايموند كارفر، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

Singin' In The Rain، إخراج ستانلي كونين وجين كيلي، سيناريو بيتي كومدن وأدولف غرين، ١٩٥٢، الولايات المتحدة.

Sleeping Beauty، إخراج كلايد جيرونيمي، سيناريو إيردمان بينر، ١٩٥٩، الولايات المتحدة.

Sleuth، إخراج جوزيف ل. مانكيفيتش، سيناريو أنتوني شافر، ١٩٧٢، بريطانيا.

Some Like It Hot، إخراج بيلي وايلدر، سيناريو بيلي وايلدر وإ.أ.ل. دايموند، ١٩٥٩، الولايات المتحدة.

Sophie's Choice، إخراج ألن ج. باكولا، سيناريو ألن ج. باكولا، ١٩٨٢، الولايات المتحدة.

Smultronstället، إخراج إنغمار برغمان، سيناريو إنغمار برغمان، ١٩٥٧، السويد.

Snake Eyes، إخراج برايان ديبالما، سيناريو ديفيد كوب، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

Snow White and the Seven Dwarfs، إخراج ديفيد هاند، سيناريو تيد سيرز، أوتو إنغلاندر، إيرل هود، دوروواروثي آن بلانك، ريتشارد غريدون، ديك ريكارد، ميريل ديماريس، وويب سميث، ١٩٣٧، الولايات المتحدة.

Spaceballs، إخراج ميل بروكس، سيناريو ميل بروكس، توماس ميهان وروني غراهام، ١٩٨٧، الولايات المتحدة.

Speed، إخراج يان دوبون، سيناريو غراهام يوست، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

Spiderman، إخراج سام رايمي، سيناريو ديفيد كوب وألفين سارجنت، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

Splendor In The Grass، إخراج إيليا كازان سيناريو ويليام إينغ، ١٩٦١، الولايات المتحدة.

Stand By Me، إخراج روب راينر، سيناريو ستيفن كينغ، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

Star Wars، إخراج جورج لوكاس، سيناريو جورج لوكاس، ١٩٧٧، الولايات المتحدة.

Strangers On A Train، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو ريموند تشاندلر وتشينزي أورموندي عن كتاب ويتفيلد كوك، ١٩٥١، الولايات المتحدة.

Straw Dogs، إخرج سام بيكينباه، سيناريو ديفيد زيلاغ غودمان وسام بيكينباه، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

Sunrise، إخراج فريديريش فيلهلم مورناو، سيناريو كارل ماير، ١٩٢٧، الولايات المتحدة.

Sunset Boulevard، إخراج بيلي وايلدر، سيناريو بيلي وايلدر، تشارلز براكيت ود.م. مارشمان جونيور، ١٩٥٠، الولايات المتحدة.

Suspicion، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو جوان هاريسون، سامسون رافاييلسون وألما ريفيل، ١٩٤١، الولايات المتحدة.

Taxi، إخراج جيرار بيريس، سيناريو لوك بوسون، ١٩٩٨، فرنسا.

Taxi Driver، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو بول شرايدر، ١٩٧٦، الولايات المتحدة.

Tenue De Soirée، إخراج برنار بلييه، سيناريو برنار بلييه، ١٩٨٦، فرنسا.

Terminator، إخراج جيمس كاميرون، سيناريو جيمس كاميرون وغايل آن هورد، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

The Abyss، إخراج جيمس كاميرون، سيناريو جيمس كاميرون، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

The Asphalt Jungle، إخراج جون هيوستون، سيناريو بن مادو وجون هيوستون، ١٩٥٠، الولايات المتحدة.

The Bad And The Beautiful، إخراج فنسنت مينيلي، سيناريو جورج برادشو وتشارلز شني، ١٩٥٢، الولايات المتحدة.

The Barefoot Contessa، إخراج جوزيف ل. مانكييفيتش، سيناريو جوزيف ل. مانكييفيتش، ١٩٥٤، الولايات المتحدة.

The Big Sleep، إخراج هوارد هاوكس، سيناريو ويليام فولكنر، ليه براكيت وجول فورثمان، ١٩٤٦، الولايات المتحدة.

The Birth Of A Nation، إخراج ديفيد وارك غريفيث، سيناريو د.و. غريفيث وتوماس ف. ديكسون جونيور، ١٩١٥، الولايات المتحدة.

The Black Dahlia، إخراج برايان ديبالما، سيناريو جون فريدمان، ٢٠٠٦، الولايات المتحدة.

The Blues Brothers، إخراج جون لانديس، سيناريو دان أيكرويد وجون لانديس، ١٩٨٠، الولايات المتحدة.

The Bourne Identity، إخراج دوغ ليمان، سيناريو توني غيلروي وويليام بلايك هيرون، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

The Chase، إخراج آرثر بن، سيناريو ليليان هيلمان، ١٩٦٦، الولايات المتحدة.

The Color Of Money، إخراج مارتن سكورسيزي، سيناريو ريتشارد برايس، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

The Commitments، إخراج ألن باركر، سيناريو ديك كليمنت، أيان لافرونيه، وردوي دويل، ١٩٩١، الولايات المتحدة.

The Conversation، إخراج فرنسيس فورد كوبولا، سيناريو فرنسيس فورد كوبولا، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

The Deer Hunter، إخراج مايكل سيمينو، سيناريو لويس غارفينكل، كوين ريديكر وديريك واشبورن، ١٩٧٨، الولايات المتحدة.

The Devil Wears Prada، إخراج ديفيد فرانكل، سيناريو ألين بروش ماكينا ودون روس، ٢٠٠٦، الولايات المتحدة.

The Dirty Dozen، إخراج روبرت ألدريتش، سيناريو نونالي جونسون ولوكاس هيلر، عن كتاب لـــ إ.م. ناثانسون، ١٩٦٧، الولايات المتحدة.

The Dreamers، إخراج برناردو بيرتولوتشي، سيناريو جيلبير أدير، ٢٠٠٣، فرنسا/بريطانيا/إيطاليا.

The Fly، إخراج ديفيد كروننبرغ، سيناريو ديفيد كروننبرغ وتشارلز إدوارد بوغ، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

The Godfather، إخراج فرنسيس فورد كوبولا، سيناريو فرنسيس فورد كوبولا وماريو بوزو، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

The Godfather Part II، إخراج فرنسيس فورد كوبولا، سيناريو فرنسيس فورد كوبولا وماريو بوزو، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

The Goonies، إخراج ريتشارد دونر، سيناريو كريس كولومبوس، ١٩٨٥، الولايات المتحدة.

The Graduate، إخراج مايك نيكولز، سيناريو كالدر ويلينغهام وباك هنري، ١٩٦٧، الولايات المتحدة.

The Grapes Of Wrath، إخراج جون فورد، سيناريو نونالي جونسون، ١٩٤٠، الولايات المتحدة.

The Great Escape، إخراج جون ستورجس، سيناريو جيمس كافيل وو.ر. بورنيت، ١٩٦٣، الولايات المتحدة.

The Hours، إخراج ستيفن دالدري، سيناريو ديفيد هير، ٢٠٠٢، الولايات المتحدة.

The Hustler، إخراج روبرت روسن، سيناريو سيدني كارول وروبرت روسن، ١٩٦١، الولايات المتحدة.

The Indian Runner، إخراج سين بين، سيناريو سين بين، ١٩٩٠، الولايات المتحدة.

The Insider، إخراج مايكل مان، سيناريو مايكل مان، إيريك روث وميري برينر، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

The Jewel of The Nile، إخراج لويس تيغ، سيناريو مارك روزنتال ولورنس كونر، ١٩٨٦، الولايات المتحدة.

The Karate Kid، إخراج جون ج. أفيلدسن، سيناريو روبرت مارك كامن، ١٩٨٤، الولايات المتحدة.

The last Picture Show، إخراج بيتر بوغدانوفيتش، سيناريو بيتر بوغدانوفيتش ولاري ماكمورتري، ١٩٧١، الولايات المتحدة.

The Lord Of The Rings، إخراج بيتر جاكسون، سيناريو فران والش، فيليبا بوينز وبيتر جاكسون، ٢٠٠١، نيوزيلندا/الولايات المتحدة.

The Maltese Falcon، إخراج جون هيوستن، سيناريو جون هيوستن، ١٩٤١، الولايات المتحدة.

The Man Without A Face، إخراج ميل غيبسون، سيناريو مالكولم ماكروري، عن كتاب لإيزابيل هولاند، ١٩٩٣، الولايات المتحدة.

The Miracle Worker، إخراج آرثر بن، سيناريو ويليام غيبسون، ١٩٦٢، الولايات المتحدة.

The Motorcycle Diaries، إخراج والتر سالس، سيناريو جو ريفييرا عن كتاب إرنستو غيفارا وألبرتو غرانادو، ٢٠٠٤، الأرجنتين/البرازيل/تشيلي/الولايات المتحدة./بيرو.

The Night Of The Hunter، إخراج تشارلز لاوتون، سيناريو جيمس إيجي وتشارلز لاوتون، ١٩٥٥، الولايات المتحدة.

The Party، إخراج بلايك إدواردز، سيناريو بلايك إدواردز، فرانك والدمان وتوم والدمان، ١٩٦٨، الولايات المتحدة.

The Perfect Storm، إخراج فولفغانغ بيترسن، سيناريو ويليام د. ويتليف، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

The Philadelphia Story، إخراج جورج كوكور، سيناريو دونالد أوغدن ستيوارت ووالدو سال، ١٩٤٠، الولايات المتحدة.

The Piano، إخراج جاين كامبيون، سيناريو جاين كامبيون، ١٩٩٣، نيوزيلندا.

The Picture Of Dorian Gray،إخراج ألبرت ليوين، سيناريو ألبرت ليوين، ١٩٤٥، الولايات المتحدة.

The Poseidon Adventure، إخراج رونالد نيم وإيروين ألن، سيناريو وندل مايز وستيرلينغ سيليفانت، ١٩٧٢، الولايات المتحدة.

The Producers، إخراج ميل بروكس، سيناريو ميل بروكس، ١٩٦٨، الولايات المتحدة.

The Rain People، إخراج فرنسيس فورد كوبولا، سيناريو فرنسيس فورد كوبولا، ١٩٦٩، الولايات المتحدة.

The Red Shoes، إخراج مايكل باول، سيناريو إيميريك برسبرغر وكيث وينتر، ١٩٤٨، الولايات المتحدة.

The Servant، إخراج جوزيف لوزي، سيناريو هارولد بينتر، ١٩٦٣، بريطانيا.

The Shawshank Redemption، إخراج فرانك دارابونت، سيناريو فرانك دارابونت، ١٩٩٤، الولايات المتحدة.

The Searchers، إخراج جون فورد، سيناريو فرانك س. نيوجنت، ١٩٥٦، الولايات المتحدة.

The Silence Of The Lambs، إخراج جوناثان ديم، سيناريو تيد تالي، ١٩٩١، الولايات المتحدة.

The Sixth Sense، إخراج م. نايت شايمالان، سيناريو م. نايت شايمالان، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

The Stranger، إخراج أورسون ويلز، سيناريو أنتوني فيلر، جون هيوستن وأورسون ويلز، ١٩٤٦، الولايات المتحدة.

The Towering Inferno، إخراج غيلرمان وإيروين ألن، سيناريو ستيرلينغ سيليفانت، ١٩٧٤، الولايات المتحدة.

The War of Roses، إخراج داني ديفيتو، سيناريو مايكل ل. ليسون، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

The Wizard of Oz، إخراج فيكتور فليمينغ، سيناريو نويل لانغلي، فلورانس رايرسون وإدغار ألن وولف، ١٩٣٩، الولايات المتحدة.

The Yards، إخراج جيمس غراي، سيناريو جميس غراي ومات ريفز، ٢٠٠٠، الولايات المتحدة.

There's Something About Mary، إخراج بوبي وبيتر فاريلي، سيناريو بوبي فاريلي، بيتر فاريلي وإدوارد ديكتر، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

They Shoot Horses, Don't They?، إخراج سيدني بولاك، سيناريو جيمس بو وروبرت إ. تومبسون، ١٩٦٩، الولايات المتحدة.

Thelma And Louise، إخراج ريدلي سكوت، سيناريو كالي خوري، ١٩٩١، الولايات المتحدة.

Thief، إخراج مايكل مان، سيناريو مايكل مان، ١٩٨١، الولايات المتحدة.

Titanic، إخراج جيمس كاميرون، سيناريو جيمس كاميرون، ١٩٩٧، الولايات المتحدة.

To Die For، إخراج غوس فان سانت، سيناريو هنري بوك، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

Todo Sobre Mi Madre، إخراج بيدرو ألمودوفار، سيناريو بيدرو ألمودوفار، ١٩٩٩، إسبانيا.

Tootsie، إخراج سيدني بولاك، سيناريو لاري غيلبارت وموراي شيسغال، ١٩٨٢، الولايات المتحدة.

Touch Of Evil، إخراج أورسون ويلز، سيناريو ويت ماسترسون وأورسون ويلز، ١٩٥٨، الولايات المتحدة.

Treasure Island، إخراج فيكتور فليمينغ، سيناريو جون لي ماهين، ليونارد براسكينز وجون هوارد لاوسون، ١٩٣٤، الولايات المتحدة.

Trop Belle Pour Toi، إخراج برتران بلييه، سيناريو برتران بلييه، ١٩٨٩، فرنسا.

U-Turn، إخراج أوليفر ستون، سيناريو جون ريدلي، ١٩٩٨، الولايات المتحدة.

Un Air De Famille، إخراج سيدريك كلابيش، سيناريو سيدريك كلابيش، أنييس جاوي وجان بيير باكري، ١٩٩٦، فرنسا.

Un Conte De Noël، إخراج أرنو ديبلوشان، سيناريو إيمانويل بورديو وأرنو ديبلوشان، ٢٠٠٨، فرنسا.

Unforgiven، إخراج كلينت إيستوود، سيناريو ديفيد ويب بيبولز، ١٩٩٢، الولايات المتحدة.

Ususal Suspects، إخراج برايان سينغر، سيناريو كريستوفر ماكواري، ١٩٩٥، الولايات المتحدة.

V For Vandetta، إخراج جيمس ماكتيغ، سيناريو أندي ولاري واتسوفسكي، عن كتاب ديفيد لويد، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

Vertigo، إخراج ألفرد هتشكوك، سيناريو أليك كوبيل وساموبل أ. تايلور، ١٩٥٨، الولايات المتحدة.

Virgin Suicides، إخراج صوفيا كوبولا، سيناريو صوفيا كوبولا، ١٩٩٩، الولايات المتحدة.

War Of The Worlds، إخراج ستيفن سبيلبرغ، سيناريو جوش فريدمان وديفيد كوب، ٢٠٠٥، الولايات المتحدة.

When Harry Met Sally، إخراج روب راينر، سيناريو نورا إيفرون، ١٩٨٩، الولايات المتحدة.

Who Framed Roger Rabbit، إخراج روبرت زيميكيس، سيناريو جيفري برايس وبيتر س. سيمان، ١٩٨٨، الولايات المتحدة.

Will Hunting، إخراج غوس فان سانت، سيناريو مات دايمون وبن أفليك، ١٩٩٧، الولايات المتحدة.

Winchester 73، إخراج أنتوني مان، سيناريو روبرت ل. ريتشاردز وبوردن تشايز، ١٩٥٠، الولايات المتحدة.

n

الصفحة

بضع كلمات قبل أن نبدأ.. ٧

القسم الأول

التنسيق الشكلي للسيناريو................ ٩

فكرة الفيلم.. ١١

الملخص ١٤

المعالجة.. ٢٠

بيان النوايا ٢٢

الاستمرارية الحوارية ٢٤

كتاب السيناريو في فرنسا: حالة خاصة ٤٤

القسم الثاني

بناء القصة.................... ٥١

تحديد أبطال الفيلم.. ٥٥

تحديد الأهداف.. ٧٠

الهدف الذريعة.. ٧١

أبطال دون أهداف ٧٥

الصياغة الدرامية للهدف ٧٨

التحدي بوصفه انعكاساً للعصر ٨١
العقبات.. ٩٤
العقبات الخارجية ٩٥
العقبات الداخلية..................................... ٩٧
الأهداف والعقبات المحلية ١٠٠
كي تبني قصة ١٠٤

القسم الثالث

بناء الشخصيات ١٠٧

توصيف الشخصيات ١٠٩
توصيف الملامح الجسدية ١٠٩
التوصيف الاجتماعي والعائلي ١١٢
توصيف الشخصية من خلال الفعل......................... ١١٥
اختيار الصفة المهيمنة ١١٨
تطوير شخصية البطل.................................... ١٢٤
التطور الجسدي ١٢٥
التطور النفسي.. ١٢٦
بطاقات الشخصيات ١٣٠

القسم الرابع

بناء الفيلم.................... ١٣٥

الفصل الأول : التقديم (أو العرض التمهيدي) ١٣٧
الفصل الثاني: التطوير ١٥٩

الصفحة

الفصل الثالث: حل العقدة ١٧٧
وأخيراً ١٨٢
الملاحق ١٨٧
الأسئلة التي يجب على كاتب السيناريو طرحها ١٨٩
قاموس المصطلحات ١٩٥
ثبت الأفلام ٢٠٠



الطبعة الأولى / ٢٠١٣م
عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



يعرض هذا الكتاب ما ينبغي معرفته من أجل كتابة سيناريو لصالح السينما، سواء كان الفيلم موضوع السيناريو كوميدياً أو درامياً أو ميلودرامياً أو فيلم رعب أو فيلم كوارث.

كيف يمكن كتابة سيناريو جيد؟ من أين نبدأ عندما تتشكل لدينا فكرة قصة؟ كيف نصنع فيلماً كي يلاقي استحسان الجمهور كما استحسان القراء المحترفين الذين سيقومون بتقييم السيناريو؟

يصطحبكم فرانك هارو في رحلة عبر مختلف أنواع الأفلام السينمائية من خلال عدد كبير من الأمثلة المستقاة من السينما العالمية، يتعلم القارئ من خلالها فن إنشاء القصة، وصناعة شخصيات مثيرة للفضول وبناء السيناريو.

يخضع فن كتابة السيناريو لقواعد صارمة، وجدت كي يتم إتقانها وتطبيقها بشكل كامل، ولكن أيضاً كي يتم تجاوزها وتعديلها. يكشف مؤلف الكتاب، بأسلوب تعليمي لا يخلو من روح الدعابة، نصائح وأساليب من شأنها أن تساعد القارئ على الكتابة، وتشرح له كيفية كتابة سيناريو، تكون له من الحظوظ ما يكفي كي يجد طريقه إلى الشاشة.





www.syrbook.gov.sy
E-mail: syrbook.dg@gmail.com
هاتف: ٢٣٢١١٦٤
مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب - ٢٠١٣م

سعر النسخة ٣٦٠ ل.س أو ما يعادلها